قراءات سردية

تأليف

د/ أيمن تعيلب

دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

٨١٠.٩٠٢٣

ت . أ

تعيلب ، أيمن .

قراءات سردية / أيمن تعيلب .- ط١.- دسوق : دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع.

٣٧٦ ص ؛ ١٧.٥ × ٢٤.٥سم .

تدمك : ٩ - ٤٩٢ – ٣٠٨ – ٩٧٧ – ٩٧٨

١. السرد الأدبي (أدب عربي).

أ - العنوان .

رقم الإيداع : ٢٥٧٥٩.

الناشر : دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

دسوق - شارع الشركات- ميدان المحطة

E-mail*: *elelm_aleman@yahoo.com

elelm_aleman@hotmail.com

٢٠١٥

محتويات الفهرس

الإهداء

إلى سرود الطفولة الأولى التى حكتها أمى على مسامعنا ايمن وسعيد وأسعد وأحمد وأكرم وإكرام تحت غطاء ريشن طفولتنا الطرى فى قريتى الكفر القديم، فقد شربنا على يديها حلاوة السرد ومرارته فصرنا الآن ماكنا فيه الأمس وربما غدا.

أيمن تعيلب

الفصل الأول
منطق التجريب فى الخطاب السردي المعاصر
رواية : فتنة الأسر

رواية : فتنة الأسر

أصدر صلاح والي إلي الآن خمس روايات هي على الترتيب حسب تاريخ صدورها (نقيق الضفدع ١٩٨٨- ليلة عاشوراء ١٩٩٢- عائشة الخياطة ١٩٩٧ كائنات هشة لليل ٢٠٠٠ - الرعية ٢٠٠٢) وتبقي روايته " فتنة الأسر "(١) التي بين أيدينا سادسة العقد الروائي الجميل الذي أبدعه هذا الكاتب المميز، ولعل روايته الأخيرة يفصل بينها وبين أعماله السابقة مسافات ليست بالقريبة ولا بالمألوفة علي مستوي الوعي الجمالي والمعرفي معا، فالكاتب يحاول أن يجرب شكلا روائيا جديدًا يكون قادرًا علي احتواء تجربته الفكرية والجمالية إزاء ذاته، والعالم المحيط به، بما يمثل نقلة جمالة نوعية على مستوى سردياته الروائية،وإذا كان القالب الروائى الغالب علي صلاح والي في معظم أعماله الروائية السابقة "المزج بين التخييل الواقعي (التاريخ) وبين السيرة الغيرية أو الذاتية حيث التركيز علي شخصية رئيسية واحدة أو قصة حياة شخص")(٢) فإن الكاتب في روايته الأخيرة سوف يدفع بناإلى طرائق سردية جديدة تتطلب من القارىء جهدًا وكفاحًا شديدين في قراءة روايته كفاء ما بذل فيها من عرق إبداعى جهيد ، وصل به إلي حد الغرابة الجمالية علي ماعتاده القارئ المعاصر من ألفة سردية فيما يعالج من روايات معاصرة.

ولعل هذه الجدلية الخصيبة بين الغرابة والألفة وإخراج السرد الروائي غير مخرج العادة، هو ما حدا بي إلي الإلقاء بنفسى في هذا العالم الروائي الصعب الجميل، القريب البعيد، بما يخايلني به من غواية الممكن والمستحيل، المعقول واللا معقول معا، علنى أكون قادرًا على فك بعض شفراته الجمالية، ومراودة بعض غواياته السردية، وربما جرنا الكاتب من الغرابة إلي التغريب بمعني الإلغازبما يبعدنا قليلا عن همومنا ومشاغلنا الحالية،.ولكن دائما يعيننا بعد كدح منا وإسماح منه، علي فك اللا معقول بالمعقول، وفتح المستغلق البعيد باليسير القريب وتعرف المعنى الغامض بمجمل الدلالة الكلية لروايته إذ "من خلال العلاقة الجدلية بين الألفة والغرابة يكمن سر التأثير الذي يحدثه الخطاب")(٣).

والكاتب يخطو في روايته "فتنة الأسر" نحو الرواية الرمزية ذات الطابع الوجودى التأملى بالمعني بحقيقة الإنسان ومصيره ضمن شبكة علاقاته الاجتماعية والثقافية والتاريخية المحيطة به، وليس بالمعني الفلسفي المحدد بأطر فلسفية ومنطقية جاهزة،والكاتب يحاول أن يجرب هذه المعاناة اللاهثة في شكل سردى جديد، خارج الأطر السابقة لرواياته الآنفة الذكر، ولكن سيظل شيطان الشعر متلبسا به في كل الأحوال كما اعتدنا فى سردياته الروائية السابقة،

ولكن تلبس الشاعر بالروائي في هذه الرواية سيكون له نكهة جمالية ومعرفية مغايرة،ذلك أن النص الأدبي ـ الشعري والروائي معا ـ يهدف أن يغير عبر بنائه الجمالي والفكري من طبيعة التعامل مع اللغة التى تمثل الجسد الاجتماعى والتاريخى للواقع والعالم،ومن هذا

المنطلق يمكننا القول مع (باختين) بأن "الخطاب الروائي خطاب شعري لكنه لا يندرج عمليا ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري(٤) .

وبصرف النظر عن الجماليات الخاصة للخطاب الروائي، فإن أى خطاب أدبي لا يمكن أن يتحقق من أدبيته ما لم يكن صاحبه قادرا علي أن (يمارس جماليا عنفا منظما ضد لغة الخطاب العادي. فالأدب يغير اللغة العادية ويكثفها ويخرج خروجا منهجيا علي لغة الخطاب اليومي)(٥) .

ذلك أن علاقة المتخيل الجمالي بالواقع سواء كان شعرا أو رواية،أو قصة قصيرة، أيا كان الشكل الفنى ـ هي علاقة عدول وانزياح وخروج بالمعني الفكري الفلسفي والمعني الجمالي معا، فكل عدول علي مستوي الرؤية الفكرية والمعاناة الشعورية يوازيه عدول مماثل إلى المستوى الجمالى والفكرى معا،ومن ثمة الدخول إلي تخوم المغايرة والمغامرة، أي الدخول إلي عالم الشعرية والأدبية، فالروائي المعاصر لم يعد معنيا بوصف الواقع أو تسجيله، أو عكسه عكسا مرآويا،أو تمثله رمزيا،

بقدر ما يعنيه الكشف عن كنه العلاقات التي تحكم الذات بالواقع، والعالم من خلال البني المجازية للسرد،ومن هنا ستصير الشعرية السردية في رواية صلاح والي الجديدة إلي معني جديد مختلف عن رواياته السابقة، إنها ستكون ملمحا روائيا تجريبيا بنائيا وتعبيريا فى آن،وهذا يؤكد ما أشار إليه الكاتب الإيطالى (إيتالو كالفينو) فى كتابه (ست وصايا للألفية القادمة) فى قوله:(قد تلتقى عدة مستويات من الواقع فى عمل أدبى، وقد تختلط وتنصهر وتحاك فى آن واحد، محققة توازنا بين تناقضاتها)(٦)

وستكمن الوظائف الجمالية والبنائية لهذا الثراء السردى - وكما سنبين في قابل الدراسة - في مراودة الروائى لأصقاع شعورية ونفسية ووجودية جديدة تركز علي الكشف عما هو جوهري وخالد في المعاناة الإنسانية موظفا فى ذلك شتى التكنيكات السردية لرواية تيار الوعى، وتكنيك الحكى الصوفى العرفانى، بحثا عن الحرية فى مواجهة القيد، وإجلالا للعقل فى محاكمة الجنون، وتمسكا بالذات وسط تسلط قهر المؤسسة المحيط بها من كل جهة، فالقصة الجديدة كما يقولعبد الرحمن أبو عوف ملخصا وجهة نظر الروائيين الشبان الجدد (ليست ما يكتبه معظم كتابنا الكبار المعاصرين لنا، بل هى ما نحاول كتابته لمعالجة فوضى الأشياء وعبثها بوحدة العقل الخلاق وبرؤية تتخطى وتفارق الواقع المعطى أو الطبيعة الجامدة)(٧).

ونظرا لأن الكاتب صلاح والى ينتمى لهذا الجيل فقد صدر عن هذا التصور الجديد للكتابة الروائية،واستتبع ذلك توظيف الكاتب تقنيات روائية جديدة تاخم بها حدود التجريب الروائي، ومن هنا كان معنى الخروج علي معهود البلاغة السردية في كافة مكوناتها الروائية لدى صلاح والى من شخصيات وأحداث ومواقف وزمان ومكان وحبكة بما يمثل نوعا من الانزياح السردىعن أوجه السرد المعهودة فى الرواية التقليدية، ومحاولة الاتصال بالحقيقة الحدسية الجمالية، وتوظيف الحكي العرفاني الصوفي واللغة السردية الرمزية وغيرها من المكونات الأساسية للبنية الروائية في الرواية.

وجميع ذلك يؤكد ماقلناه آنفا من أن الرواية "تنحو باتجاه الرواية الجديدة التى تحمل سمات الروايةالفكرية الرمزية ذات المنحي الوجودي السياسى والحضارى، ولا نقصد بالوجودية هنا المعني

الأيديولوجي الفلسفي للكلمة، ولكن المعني الإنساني الباحث عن هويته وذاتيته، وسط عالم يموج بالزيف والتسلط وخلع الإنسان من أصالته، فالوجودية هنا كما يقول (فينسنت مونتاي) بصدد دراسته عن تأثر الروائيين العرب المعاصرين بالوجودية:

("تعنى القوة التي تفضي بالكاتب إلي الالتزام بقضايا المجتمع والسياسة كما تفضي به إلي اليأس والعدمية، أو تؤدي إلي التمرد")(٨).

وبهذا المعني تصبح الوجودية سمة إنسانية أكثر منها مذهبا فلسفيا حيث تكون أسلوبا في التفكير ومنحي في الرؤية قبل أن تكون مذهبا فلسفيا أو تصورا أيديولوجيا، والحقيقة أن أدب الفكرة قد كان منذ أن درج الإنسان علي مدارج المعاناة والوعى والممارسة الحياتية، إلاَّ أنه صار ملمحًا رئيسيًا من ملامح القرن العشرين، كما يقول (جون كروكشانك) (" لقد أسفرت الكتابات التي كان لها التأثير الأقوى خلال العشرين عاما الماضية أو نحوها ـ عن أدب يطغي عليه طابع فلسفي، وهذا مرده إلي سبب ذي شقين: ففي المقام الأول كان هناك الكتاب الوجوديون، وكان هنالك طائفة من الكتاب الأفراد من أمثال (البيركامية) أولئك الذين يؤكدون الطبيعة الفردية لكل ما يرونه تفكيرا فلسفيا مجردا، وهم كتاب يتجنبون التعميمات اللازمانية ويفتشون عن الصدق في التجربة الآنية "الإنسانية")(٩) .

ورواية الفكرة بدأت تتنفس أنفاسها الأولى لدي صلاح والي في رواية ("الرعية) "ففي الرعية يحاول صلاح والي أن يقتحم ... رواية الفكرة والرواية السياسية إذا جاز التعبير بيد أن محاولته تعود القهقري إلي عالمه القديم مرة أخري")(١٠).

ولكن الكاتب فيما أري سيستطيع تقديم نص سردى بصورة أكثر نضجافي روايتة الجديدة "فتنة الأسر".

والفكرة المركزية أو الحالة الفكرية والشعورية المسيطرة علي السرد الروائى هي فكرة الأسر وفتنته الطاغية علي كافة المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية، وقد تمكن الكاتب من تجسيد هذه الفكرة المركزية عبر مكونات السرد القصصى لديه، من شخصيات وأفعال وحوادث وزمان ومكان وحبكة، وذلك في إطار الواقع الاجتماعي السياسي الخاص به، وعلى المستوي الواقع الإنساني العام، فالكاتب بقدر ما حدق في واقعه السياسي الاجتماعي الحضارى المحيط به، بقدر ما حلق في الأفق الإنساني بشكل عام، وقد استطاع الكاتب ـ فيما أري ـ انجاز ذلك من خلال تقنيات سردية تجريبية متطورة.

سميولوجيا العنوان الروائى

إن عنوان الرواية كعتبة أولي للولوج إلي عالم البناء الروائي يوضح لنا مدي تخلل هذه الفتنة جميع أنسجة البناء الروائي حتى لتصير محنة الأسر كالشبكة العنكبوتية اللاصقة التي تغرز خيوطها المعقدة في جميع مكونات البناء السردي من حدث وشخصية وزمان ومكان وفضاء روائي، ولقد أولت الدراسات السميولوجية الحديثة العنوان فى الأدب أهمية كبيرة باعتبار العنوان أحد المرتكزات الجمالية الدلالية للولوج إلى عالم النص واستنطاق أعماقه ومنهم من عرف العنوان على أنه مفتاح تأويلى ومنهم من رآه علامة سيميائية ومنهم من عول عليه كعتبة أولى من عتبات النص ومنهم من التفت إلى أن العنوان هو عبارة عن رسالة مسكوكة حمالة أوجه كما التفتوا أيضا

لأنواع العناوين من بسيطة، إلى مركبة، إلى رئيسية، إلى فرعية إلى تعيينية، وغير ذلك من الاهتمامات الجمالية للعنوان(١١).

ولكن فى النهاية نرى دائما هذا الهم الجمالى بالعنوان فى الأعمال الأدبية روائية أو شعرية أو مسرحية، وأنا أرى أن عنوان رواية صلاح والى هو من العناوين التعيينية بتعبير (جيرار جينت) بمعنى أن عنوان (فتنة الأسر) يعين البنية الكلية للرؤية المركزية للرواية، فكأن النص الروائى كله مسند والعنوان مسند إليه، وهو ما سنراه على طوال معالجتنا الجمالية للمكونات السرية للرواية.

ولعل التفكيك الجمالي لبنية العنوان يؤكد ذلك، إذ جاء تركيبا إضافيا مكون من مضاف (فتنة) ومضاف إلية (الأسر) وهما معا يكونان محتوي الشكل الروائي كله، إذ تأتى الفتنة متعددة الوجه على المستوى السياسى والاجتماعى والحضارى، ولكنها دائما مقيدة بقيد الأسر الشامل، ومن هنا كان العنوانهو القطرة التي لخصت واختزلت بصورة استعارية جميع صفات المحيط الروائي ولعل مجئ كلمة "فتنة" نكرة مضافة إلي "الأسر" المعرف بالألف واللام يشير إلي هذا التفشي الطاغي للفتنة في عدة اتجاهات سردية جمالية وسياسية واجتماعية وحضارية، وتظل جميع هذه الفتن الكئاد مشدودة بأمراس شداد إلي جبروت الأسر وطغيانه، وما سيحدثه من أزمات عديدة علي كافة البناءات السردية في الرواية. ونظرا لجدة السرد الروائي فى هذه الرواية كما ألمحت من قبل واسشراف مكوناته تخوم التجريب، واصطناع تكنيك تيار الوعى، بما يمثل اتجاها تجريبيا على الأقل لدى الكاتب بالنسبة لأعماله الروائية السابقة، رأيت أن أعالج التقنيات التجريبية السردية الآتية من خلال البناء السردي للرواية:

التجريب في الحـــدث .

التجريب في الشخصـية .

التجريب في اللغـــة .

وقبل أن نعالج هذه التقنيات التجريبية لدي الكاتب نقول: هل كان الكاتب بحاجة حقيقية لممارسة هذا الشكل الجمالي التجريبي لبناء فكرته المركزية؟!! يقول (هربرت ريد) :

(إن الأسباب التى تدفع الفنان(والفنان الكامن فينا) إلى أن يعبر عن نفسه فى شكل من الأشكال دوافع غامضة رغم انه لاشك فى إمكانية توضيحها على أساس فسيولوجي ولكن الغريزة التى تدفعنا إلى أن نضع إزارا لاضرورة لها على ملابسنا وأن نطابق بين ألوان جواربنا وأربطة عنقنا أو قبعاتنا... هى نفسها الدوافع التى تدفع الفنان إلى أن يرتب دوافعه فى شكل من الأشكال)(١٢).

إذن الشكل ضرورة حتمية للهاجس الوجدانى والفكرى الذى يأخذ بأكظام الكاتب، حتى يدفعه لأن يسرب جميع شحناته الداخلية من خلال معادل سردى جمالى له جمال التصميم، ودقة البناء.

وتكمن قوة الروائى المعاصر كما يقول (الآن روب جرييه) بصدد الرواية الجديدة فى القرن العشرين(فى أنه يخلق بكل حرية وبدون نموذج، وقد كان جرييه من كبار رواد الرواية الجديدة فى فرنسا الذين قادوا الحركة التجريبية الساعية إلى التحرر مما هو مفروض ومصطلح عليه وميت ،والمتجه نحو ما هو حر وصادق وحي)(١٣) ومن هنا يتضح لنا أن الرواية التجريبية هى رواية الجسارة، والخروج على المؤسسات الرسمية التقليدية وهى إذ تخرج على العقد

المؤسسى الرسمى تؤسس لعلم جمالى بديل ولرؤية فكرية جديدة للعالم.

نود أن نشير بصورة عامة إلي أن رواية (فتنة الأسر) تنتمي في بنائها السردي ومحتواها الفكري إلي جنس الرواية الجديدة، التي طورت كثيرا من طرائق سردها بصورة أكثر تعقيدًا عن تقاليد الرواية التقليدية، فمن المعلوم أن ثمة أعلاما روائية عالمية استطاعت أن ترسي تقاليد سردية جديدة نمت في إطار الجدل الجمالي المثمر مع التقاليد الروائية التقليدية (فلقد استطاع الكاتب الأمريكي هنري جيمس (Henry James) انجاز الأعمال الأساسية الأولي المتجهة نحو البحث المباشر عن عالم الوعي، وإلي التقديم لمنظور الرؤية باعتباره العنصر المحدد لبنية الرواية

ففي روايتيه "السفراء" The Ambassadors ١٩٠٣، و "الإناء الذهبي" The Golden Bound (١٩١٤) أمثلة علي كيفية افقار الحدث لحساب التصوير التفصيلي لردود الأفعال الروحية، لقد كان زعماء هذه "الثورة الأدبية" التي تواصلت حتى النهاية هم، مارسيل بروست وجيمس جويس وكافكا .. ويتمثل اكتشاف بروست الاساس في "الذكري" (أي الذاكرة أو التذكر والاستدعاء) متحالفا في ذلك مع الفلسفة اللاعقلانية Iroac Ional Izmus للعصر باعتبارها (الذكري) الاكتشاف المستقبل ـ عن أي نوع من المعني والمنطق ـ للمشاعر والحالات الروحية وباعتبارها كذلك الحقيقة الأكثر مصداقية(١٤)ثم تحقق الرواية الجديدة نقلة موضوعية في تقاليدها السردية بعد "بروست" الذي جعل الحدث هو التذكر نفسه و ذلك علي يد (جيمس جويس) الذي جعل مركز الثقل السردي هو الانتقال

من الموضوعي إلي الذاتي، ولا يخفي علينا اكتشافات علم النفس بكافة فروعه، وتغيير مفهوم الزمن في العلم المعاصر، وتأثيرهما علي هذه التحولات الفكرية والجمالية فقد استطاع جويس في عمله "ناس من دبلن" جعل المونولوج الداخلي المستدعي للمشاعر والأفكار غير المرتبة هو الذي يحدثنا عن عالم الوعي لدي الشخصيات وعن صورة المكان الروائي وليس مجرد المكان الخارجي.

لقد أرست الرواية الجديدة تقاليد سردية جديدة تتطابق ووعي الإنسان المعاصر، وجوهر معاناته المعقدة، فظهرت صورة البطل المسحوق أو(اللا بطل) وشاع الإحساس بعدم اليقين سواء الوجودي، أو الفكرى، والإحساس بأن ثمة ماردا جبارا يسكن خوافي العالم المحيط بنا يناوئ الإنسان ويسحقه، ويحول دون تحقيقه لذاته. ولقد كان كاتبنا صلاح والي علي وعي بهذه التصورات قبل كتابته روايته "فتنة الأسر" إذ أن الراوي نفسه يعالج فكرة التنظير الروائي في روايته إذ يقول علي لسان محاوره المجهول والذي يرمز به إلي المؤسسة التي تسحقه وتطارده :

"هل تعرف من أنت؟ إذا كنت قد جئت إلي هنا بخمس شخصيات إلي الآن لا أعرف من أنت فيهم ؟ فما جدوى وجودك"(١٥) وبصدد فكرة انسحاق الفرد وتصوير اللابطل يقول الراوي علي لسان محاوره إيهاما بحقيقة مايحدث:

("تريد أن تكون أنت العارف بكل شيء والقادر والمهيمن والذي تسبق الحوادث وتعرف ما سيحدث لسنوات قادمة / أنت بذلك تفسد

الرواية / فلم يعد المؤلف هو ذلك القادر المهيمن صاحب الأحكام الكلية الجازمة") ثم يرد عليه المؤلف ـ الراوي نفسه: " (أنا لست المؤلف") .

إن هموم الراوي سواء علي لسان شخوصه أو علي لسانه كسارد، أو علي لسانه مضمنا في الأحداث والمواقف تعكس وعيا تنظيريا فائقا سواء علي المستوي التنظيري الروائي، أو علي مستوي نظرية المعرفة نفسها، لقد تحولت الروايةفي بعض مقاطع منها إلي أبحاث في نظرية الجنس الروائي (أي ما يسمي بتعرية ميكانيزمات السرد)(١٦) وإلي مناقشات في نظرية العلم نفسه، وهذا من ملامح التجريب الروائي في السرديات الجديدة

لقد وظفت رواية "فتنة الأسر" تقنيات تيار الوعي في بناء الأحداث والشخوص والزمان والمكان ولغة السرد والفضاء السردي، إلي آخر مكونات النص الروائي في الرواية. ومن هذا المنطلق الفني لدي الكاتب في بناء روايته وجدناه قد تحرر من منطقية الأحداث، وخطية الزمن، وتقليدية البناء الفني للشخصيةأو البناء التقليدي للحبكة، فالرواية لا تحتوي علي حدث هام بالمعني التقليدي، كما أنها ليست بها مغامرة بالمعني المتداول في السرد الروائي، أو الحبكة بالمفهوم التقليدي فهي غائبة تماما في الرواية، وليس هناك برنامج سردي وبرنامج سردي مضاد بمعني الصراع التقليدي ،

ولكن الحدث الوحيد- مع تجوز اطلاق مفهوم الحدث هنا - يكمن في الولوج للعالم الذاتى الجوانى للشخصية، واصطناع اللغة السردية الصوفية، و إيراد التفاصيل الدقيقة والكثيفة لحالات الشعور، والتذكر، ومستويات الحلم، ورصفها فيما بينها بصورة كثيفة متتابعة منسجمة لتقوم كالمعادل الموضوعي للسارد الغائب.

ويجب هنا ألا نتصور أن مفهوم " اللاحدث" الذي يعتمد عليه الكاتب يعني نفي صفة الحدث بصورة قطعية عن نصه السردي، وإلا لما قام البناء الروائي أصلا وأصابه التناثر والانفراط ، ولكن نقصد من "اللاحدث" نفي الصفة التقليدية للحدث المسرود، وتجريب تقنية حدثية مغايرة ذلك (أنه يخطئ من يدعي بأنه لا شئ يحدث في الرواية الجديدة ، فكما أنه من الضروري ألا تنتهي إلي فكرة اختفاء الإنسان من الرواية الحديثة بحجة أن البطل التقليدي قد اختفي، لا يجب أيضا أن نخلط بين البحث عن بناءات جديدة للرواية. والمحاولات الساذجة لمحو الحدث والعاطفة والمغامرة)(١٧).

لقد اختفي البطل هنا بالمعني التقليدي الذي يتسلسل فيه من بداية متصاعدا ناميا تجاه الذروة، وحل محله شكل سردي ساكن في سطحها الخارجي، غير أنه متحرك نشط ودال من دواخله العميقة، وهذا الشكل السردي الجديد هو الموازي السردي الجمالي لفكرة (اللابطل)، فالكاتب معني بخلق تفاصيل (معينة تضيق الوصف إلي كثافة ذهنية وكأن القصة عملية عقلنة للنظر، يتسربل خيوطها فيض الشعور الانساني الذي يعول عليه القاص كثيرًا في محاورة كائناته")(١٨).

وفى الفصل الأول من الرواية نرى الراوي السارد يصور عتبة نصه من خلال السرد الماضى من خلال الفعل الماضي (كان) الذي يخبر عن (هو) الآخر الذي يوهم بحقيقة ما حدث، وكأن ما حدث لم يكن حادثا من الراوي نفسه، ولعل ظهور الراوي بأشكال وصيغ متعددة داخل النص الروائي من أهم تقنيات القصة التجريبية، ذلك أن تعدد صيغ حضور الراوي تعادل المستويات الشعورية المعقدة لدي الشخص الراوي، مما ينم عن تعقيد الشخصية الروائية، وفي ذلك يقول الروائي يوسف الشاروني:

(استخدام الضمائر الثلاثة: الغائب والمخاطب والمتكلم مجرد زوايا مختلفة لرؤية الشخصية في تعقيدها")(١٩) هذه التقنية السردية التجريبية في توظيف الضمائر لدي الراوي ستكون معنية بوصف الحالة القصصية بصورة دقيقه أكثر مما يعنيها نقل الأحداث - الشخصيات والزمان والمكان من الخارج فقط، يقول السارد مصورًا بضمير الغائب بدايات الحدث:

"كان يقف علي باب الكون يمسك في يده زهرة جميلة بساق طويل لها تويج كبير كثير الألوان ولها رائحة مستقبلية، وكان ينظر إلي البعيد ويبتسم لشىء ما بينما تدوي خلفه طبول الآخرة علي بوابات جهنم بدوي مدبب يدخل في عمق كل شيء باختراق عظيم مؤلم ، بينما الفراغ الذي ينظر إليه يموج بدخان كثيف يتشكل عوالم وهو ينتظر ما يلائمه ليهديه زهرته، كنت أظن ذلك ولكن كان غير ذلك وربما أيضا كان كذلك")(٢٠)ونلحظ هنا التداخل الزمى السردى بين الفعل الماضى (كان) والفعل المضارع (ينظر) ورائحة المستقبل فى(رائحة مستقبلية) وهو بناء زمنى فى الرواية يخرج بها عن حدود الزمن الخطى التقليدى، إلى البناء الزمنى النفسى الرمزى الذى

يتخلق خارج حدود الآنات الزمانيه، وينسج زمنيته داخل العلاقات النفسية والفكرية للشخصية الروائية وباقى مكونات البناء السردى

ومن خلال وصف الراوى للحدث بالفعل الماضي يكون الحدث مستجلبا من خارج الفضاء النصي للرواية، وهو ما يؤكد خلوها من الحدث بالمعنى التقليدى ، بل كان الحدث هو وصف نواتج ما حدث، من خلال اللوحة التصويرية السردية السابقة إن الكاتب - الراوي لا يفعل شيئا ولا يفسر ولا يحلل، إنه غائب تماما، ولكنه حاضر من خلال قدرته علي الوصف والترتيب والتنظيم، وتتبع التفاصيل الدقيقة التي نستطيع من خلال قراءة رموزها التحتية تتبع الحدث رويدا رويدا، حتى يتخلق وترتسم ملامحه، ويستوي قواما سرديا رمزيا.

ولعل الراوي قد استهلك الفصول الأربعة الأولي من روايته في تخليق هذا الحدث، وذلك من خلال تقنيته المونولوج ففي " رواية تيار الوعي نري المونولوج يقدم حاله الإنسان قبل أن يصل إلي النتائج العقلية المنطقية المنظمة، فرواية تيار الوعي تنتقل إلي عالم غير مرئي وتقع الأحداث في عقل الشخصية المحورية، انطلاقا من أن الشعور هو المحرك الرئيسي للإنسان ")(٢١).

ومن خلال وضع المشاهد الروائية المتعددة بعضها بإزاء بعض، يتوالد بعضها عن بعض و يبدأ معني الحدث في الإبانة عن ذاته، ولعل المشهد السابق الذي أوردناه قد أبان عن طبيعة حدث يعلو علي الزمان والمكان معا، يتواشج به المعقول واللامعقول، الشعوري واللاشعوري، يتضح هذا في قول الراوي:

"كنت أظن ذلك، لكن غير ذلك، ربما أيضا كان كذلك" ثم ينتقل الكاتب إلي رصد هذه المشاهد الروائية المتعددة لخلق الحدث وبدايات ظهور اللابطل:

"كان في ملابسه الكاملة ربما خارجاإلي سهرة ما، وكان العرق يتصبب من سرواله علي الأرض، ربما كان دهنه يسيل، ... كان ينظر في البعيد ربما لا ينظر إلي شيء ، ولكنك لا تستطيع أن تتجاهله لأسباب كثيرة منها أنه وحيد وحدة مطلقة وثابت ويغمره الأمل... ولديه ثقة عالية ربما، أو يأس قاتل ربما... وهو يشبه كل آدمي في تكوينه ولكن غريب... وربما كان جميلا، لكنه مختلف، وغير معني بالآخرين لأنه ببساطة مكتفي بذاته) (٢٢).

والمتأمل في المشهد الروائي السابق من خلال سرد الراوي عما حدث بضمير الماضي وتتبع نواتج الحدث من خلال ضمير "هو" يلحظ إفادة الراوي من توظيف ضمير الآخر(هو) في التعبير عما حدث، وذلك ليوهم بحقيقة الفعل الروائي، وأنه لا يروي شيئا يمكن أن يحدث بل شيئا حدث بالفعل، كما يلحظ أيضا صفات جوهرية لحقيقة الحدث حيث نراه أقرب إلي أمشاج فكرية وشعورية منه إلي كيان جسدي مألوف من لحم ودم، مثل ما يحدث في واقع الحياة فالشخصية التي يروي عنها الراوي تتسم بهذه الصفات .

(ربما كان ينظر إلي البعيد ولا ينظر إلي شيء.

ربما لديه ثقة عالية أو يأس قاتل هو يشبه كل آمي .

هو غريب .

هو مكتف بذاته).

ومن خلال هذه الأوصاف للشخصية التي قامت بالحدث يتضح لنا جوهر الحدث، والشخصية معا، إذ هما من نطفة الواقع، وفوق الواقع، من طين الأرض ونور الروح، من المعقول واللامعقول، يتكلم من الداخل أكثر من الخارج ،فالبطل ينتمى إلى بطل الحساسية الجديدة التى :(تقوم على كسر الترتيب السردى الطردي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالخارج،تحطيم سلسلة الزمن السائر فى خط مستقيم، تراكب الأفعال معا: المضارع والماضى والمحتمل معا، تهديد بنية اللغة المكرسة ورميها نهائيا خارج متاحف القواميس توسيع دلالة الواقع لكى يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر،مسائلة – إن لم يكن مداهمة الشكل الاجتماعى القائم، تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعى واستخدام صيغة (الأنا) للتعبير عن العاطفة والشجن

بل لتعرية أغوار الذات وصولا إلى المنطقة الغامضة المشتركة التى يمكن أن أسميها مابين الذاتيات والتى تحل الآن محل - موضوعية مفترضة وغيرها من التقنيات وليست هذه تقنيات شكلية، ليست مجرد انقلاب شكلى فى قواعد الإحالة على الواقع بل هى رؤية وموقف) (٢٣) وجميع هذه التصورات السردية الجديدة نراها قد تحققت فى النص الروائى لدى صلاح والى ، ونستطيع أن نتبين ذلك فى الفضاء السردى بكافة مكوناته السرية.

يؤكد ذلك مجيء الكاتب بحرف الربط ـ ربما ـ الدال علي الوقوع في منطقة المابين وعدم الحسم وعدم القدرة على التيقن- فى تصويره لبطله بين الارتداد إلي الوراء وبين الاستباق للمستقبل، في تعبيره عن البطل والحدث :

("ربما كان ينتظر رسائل من الماضي أومن المستقبل، بالتأكيد لايرانى ولكنه على الأقل يسمع ويحس ربما بوقع خطواتي أو تنفسي) .

ويظل الراوي مستطردًا في وصف تفاصيل ما حدث عبر لوحات تصويرية سردية متجاورة تتناثر في عالم اليقظة ولا تتماسك على مستوى الوعى القريب و لكنهاتتكامل عند النظر والتحقيق في عالم اللاوعي، ذلك أن التعبير المرهف الخفي عن العالم العميق لهذه الشخصية كان يتطلب من الراوي هذا الأسلوب السردى فى تصوير بطله على طوال الرواية ولعل ذلك له ما يبرره معرفيا وجماليا :" فالفنان ينطلق من التعارض بين الأضواء كي يصل إلي إعادة امتصاصه وتأليفه")(٢٤) .

ولعل هذه الجمع بين ما تناثر وتضاد على مستوى الواقع الحياتى لتحتويه الوحدة المنسجمة ضن تيار الوعى السردى ـ جعل الكاتب الراوي قادرا علي صنع شخصية غير تقليدية بل شخصية تجريبية قادرة على الجمع بين العقل والجنون، وبين الحلم والكابوس، وبين التجسيد والتجريد، فهذا البطل الذي يجمع بين الصفة الآدمية والصفة العلوية، وبين الزمن الماضي فى الوردة التى كان يمسكها والمستقبل الذى يتجلى فى رائحتها المستقبلية، يجعله موجودا في كل اتجاه بالمنطق السردى الروائي،

ولا يوجد في أي مكان بالمعنى الواقعى الحياتى،هذا البطل سيكوِّن حدثا يحمل نفس سماته السابقة، وهذا قد ساعد الكاتب الراوي علي أن يمد من أفق عالمه الروائي اقصد منظور الرؤية الروائية لديه والتي ستنداح في فضاءات جوانية رحيبة تحتمل الفلسفي المجرد، والإنساني المحدد والعقلي واللاعقلي معا، يقول الكاتب في وصف الحدث علي لسان البطل:

" تخيلت أنني سمعت شيئا ولكنه كان كمن يفكر بصوت عال، كانت صفحات راسه مفرودة أمام الأكوان تعرض كشاشات العرض محتويات من أفلام كبيرة، رأيته فيها وهو موظف في الضرائب..."(٢٥).

ويظل الكاتب الراوي يحكي الحدث في أجواء أثيرية اطلاقية تنساب تحت تيار الشعور واللاشعور ليقربنا من طبيعة البناء الروائي للحدث وطبيعة الرؤية المركزية التي ستتخلق في عمله الروائي ، وعلينا أن نعي منذ الفصل الأول في الرواية فصاعدا، وحتى نهايتها، أن الكاتب الراوي سيوظف تقنيات رمزية متعددة ليرينا الحدث والشخصية من منظورات متعددة ،مثل منظور الحلم والمرض والكوابيس والهذيان، والوحدة، والشعر، والتصوف، ولعل إيراد الكاتب الراوي هذه العبارة وتكرارها علي لسان البطل في الفصل الأول من الرواية :

"الحمد لله الذي خلق العبقري وألهمه اختراع المورفين والبنج" - لعل ذلك يوحي لنا ببداية تخدير الوعي وانقسامه، وظهور مستويات عديدة، من الشخصيات الروائية الخارجية، والتي عبر عنها الراوي الكاتب بضمير الغائب (هو - هم) في حين كانت جميع هذه الشخصيات ممثلة لحالات شعورية وفكرية عديدة لدى الكاتب،

معبرةعن أزمته المعقدة المتشعبة،والتي أودت به إلي أسوار الجنون ودخوله المستشفي فيما بعد، ثم دخوله في جو كابوسى سريالي، وستتم إدارة الأحداث والمواقف، وتوصيف الأزمنة والأمكنة، وتتالي الرؤى من خلال هذا الجو الكابوسي الجنوني السريالي وسوف تنسحب تقنيات رواية تيار الوعى من الآن فصاعدا على جميع المكونات السردية بالرواية وتشكيل فضائها الروائى وقبل الخوض في عرض المكونات الروائية وكيفية تجسيدها للرؤية المركزية لدي الكاتب يجب أن نعى أن:

" الكتابة السريالية تختلف عن الكتابة الفنية المألوفة في أنها لا تخضع لسيادة الأحكام العقلية أو النفسية أو الجمالية البحتة، ولا تخضع لرقابة العقل الخارجية الغريبة عن أغوار النفس اللاشعورية وهي تختلف عن الهذيان الصراح في أن الوعي يهديهما من داخل مناطق ما تحت الشعور، وأنه يضئ تلك الأعماق التي تنبعث منها رسالة اللاوعي، وأنه يركز هذا الأسلوب الجديد من أساليب الذهني النفسي في وحدة فوقيه يمتزج فيها الحلم بالتيقظ ويقوى فيها الشعور مضمونات اللاشعور ")(٢٦).

ونرى الكاتب على لسان الراوى يشير إلى حقيقة هذه التقنيات السريالية من خلال رصده لحالة البطل التى هى جزء من الواقع و فوق الواقع ،و صورة من العقل غير الشائع بل المقارب لحافة الجنون ، نراه يتساءل (هل أنا مريض ")وعلى قدر ما يوهم الكاتب الراوى من خلال تنقلة من الحكى عن(هو) البطل إلى "الأنا" الراوى بصفة مشاهدا - على قدر ما يوهم - بحقيقة ما حدث ومحاولة مشاركة القارئ للرواية معه علي محاولة فهم ما حدث.

والكاتب دائما ما يشير على لسان بطله بأنه ليس مريضا بالمعنى الحرفى للمرض، ولكنه يعانى من مرض مختلف ويدخل بنا الكاتب فى سلسلة حوارات ثقافية علمية تنظيرية حول حقيقة المرض فى الطب وفى نظرية العلم المعاصر والكاتب إذ يفعل ذلك يدخل بروايته تخوم الرواية التنظيرية التي هي كتابة علي طرق الكتابة نفسها، بل تصير كتابة على الكتابة وكتابة ضد الكتابة أيضا ومساءلة نظرية المعرفة نفسها يقول الراوي بخصوص ذلك:

"هل أنا مريض؟ يعني لا (عبد الله عسكر) ولا (لا كان) ولا (الحاج محمد عبد الحميد فرويد) ولا (صفوان) ولا أي مخلوق في العالم قال كلمة في هذا الاتجاه ـ حتى تصير لكلماته المدونة دلالة معرفية تتعانق مع هذه الحالة وتفسرها أو حتي تدمرها،)(٢٧) قلت في نفسى صبرك علي يا علم النفس، ويظل هذا القلق المعرفي محاصرا للراوي حتى الفصل الثاني من الرواية حيث نراه يحاور الدكتور قائلا:

"هل بالضرورة يا دكتور أن يكون كل من يشتكي من حالة مرضية أو عرضية أن يكون مريضا؟ أليس هناك افتراض ولو واحد في المليون أن يكون كاذبا؟ لماذا هذه الثقة التي تشبه ثقة الجراحين أى ثقة هذه التى لتجعل ما هو متعارف عليه يغير أحواله، ثم يرد عليه الدكتور(إذا كان المريض كاذبا فعلي نفسه، ويمكن تدارك ذلك بسهولة من مقارنة أقواله جلسة بعد أخري، أما موضوع الجراحات فهذا ما استقر عليه الطب من آلاف الحالات، والحالات المخالفة تم رصدها فلماذا لا تكون هناك ثقة ؟ وهل سنجعل كل حالة حقلا تجريبيا ؟

فيرد الراوي قائلا: هل تفعلون غير هذا ؟

ثم يتركه الدكتور بعدما يتبين له أن الراوي من طينة فكرية وفلسفيه مختلفة عنه تماما أنت (تحتاج أن تشغل الآخرين معك).

هذه التقنية السردية عن المرض والجنون، والتي بدأ الكاتب في توظيفها في روايته من خلال هذه المناقشة التنظيرية عن المرض والجنون والوعي هذه التقنية ستمثل البداية الفنية في دخول الشخصية الروائية عالمها السريالي التعبيري من جهة، كما ستمثل مستوي الوعي المثقف المتسائل لدي البطل علي طوال روايته من جهة ثانية ، وذلك من خلال التحامه بالجو الثقافي والسياسي والحضاري المحيط به، ذلك العالم الذى يقع الراوى أسيرًا له، وسيفيد الراوى كثيرا من تقنية الجنون وعلاقتها بتقنية الحلم، فهو بطل ينتمي إلي رتبة المثقفين أصحاب الرؤي الخاصة للعالم، ولعل المساءلة التنظيرية للراوى لمعنى المرض ومعنى الحلم من خلال مناقشته فى سرده الروائى لهؤلاء العلماء المميزين في علم النفس بكافة توجهاته تفتح الباب واسعا في هذه الرواية لمساءلة العلاقة المأزومة بين النظرية والتطبيق في نظرية المعرفة المعاصرة سواء كانت هذ ه النظرية علي المستوي العلمي التطبيقي(٢٨)

أو علي المستوي العلمي الإنساني- أي العلوم الإنسانية(٢٩) ، فثمة الكثير من الجهود العلمية الإنسانية المعاصرة بصدد التطويرات النوعية الحاسمة لنظرية العلم في شتي فروع المعرفة،وثمة كتب رائدة تناولت هذه الأزمة العلميةفي شتي التخصصات، لعل أهمها خطورة فيما نري كتب الفيلسوف المعاصر " فيرا أبند " الذي حاول أن يدخل الجانب الاجتماعي والإنساني معيارًا أصيلا في الحكم علي

علمية العلم وموضوعية المعرفة حتي في أدق العلوم التطبيقية بما فيها الرياضيات البحته(٣٠).

إن الراوي عندما يفتح هذا الباب في حواره بينه وبين الدكتور كان يؤسس تصورا فكريا فلسفيا لما يمكن أن نسميه جدلية بين أدب النظرية ، وأدب الواقع أدب الاصطلاح وأدب الجسارة، أدب الإحاطة والشمول وأدب الاختزال والثبات ومن ثمة فهو يطرح رؤية فكرية أكثر تطورًا ورحابة، وبالتالي أكثر حرية وموضوعية في تناول زاوية الرؤية إلي العالم، وهو الأمر الذي سينعكس علي طوال الرواية علي المستوي الجمالي البنائي التجريبي والمستوي الفكري الرؤيوي. ولعل إقامة هذا الحوار عن الجنون والمرض والعلم مع الدكتور من جهة الراوى، ومسائلة نظرية المعرفة نفسها، كان حيلة روائية طريفة كل الطرافة، يرسلها الراوي في بداية روايته بذرة أولى

ولكن سيتم تخلقها علي طوال البناء الروائي، ولنا أن نعلم أن الروائي عندما ساءل "لا كان - صفوان" كان يسائل مفكرين كبيرين رائدين علي مستوي العالم في تناول العلاقة بين النظرية والتطبيق أما إشارته الساخرة إلي فرويد بتغير اسمه إلي "الحاج محمد عبد الحميد فرويد" فلعلها إشارة إلي إسقاطات وعى النظرية العربية فى الفهم والتحليل على النظرية الغربية بما يعس نزعة تقمصية جامدة يحركها اليقين العلمى المنغلق، ولا يحركها الحوار المنفتح مع وعى الذات من جهة ووعى النظرية من جهة ثانية، ولقد أشار الراوي في إشارة ذكية من خلال محاججته لهؤلاء الأعلام إلي أن النظرية دائما هي وثوقية ثابتة مختزلة للواقع ومن ثمة فهم يتكلمون عن المرض فقط، بينما الراوي من خلال مساءلتهم وعدم استنامته التامة

لنظرياتهم - يحاول أن ينحاز للصحة وليس المرض أو للواقع الذي هو أكبر من النظرية - أو ربما يريد الراوى أن يقول لنا أن الركون إلى الواقع المؤسسى مرض، والقدرة على الحلم هى الصحة، بل لعل الحلم أن يكون أكثر واقعية من الواقع نفسه.

ولعل الرجوع إلي أستاذ كبير في علم النفس مثل يحي الرخاوي يعاضد من أزر رؤية الراوي بصدد رؤيته فى تعريف العلم، فالعلم فيما يرى الرخاوى هو "فعل العلم

وليس مجرد النظر العلمي (" حقل العلم هو فعل إنساني كلي يتميز أساسا بفعلية نوع من التفكير يتصف بالتسلسل المنظم من الملاحظة إلي الغرض إلي التحقق إلي المراجعة إلي التكذيب إلي فرص التوسيع إلي إعادة صياغة الفرض (الفروض) وهكذا باستمرار، وكثيرا ما يسمي فعل العلم باسم" التفكير العلمي" وقد قصدت استعمال كلمة " فعل" هنا قصدا، حتى أنفي أنها عملية تنظيرية معقلنة فقط" (٣١).

إذن لم تكن تقنية المرض والجنون سوى نوعا من التجريد البلاغى بالمعنى البلاغى القديم، ليتمكن الراوى من خلق حدثه من خلال الحفر فيما تحت تيار الشعور، وسيمثل الحدث مجموعة تفاصيل دقيقة متعددة من الشعور والأفكار والتصورات والرموز بما يؤكد (سمة اللاحدث) في الرواية التي تقدم لنا كما سبق أن شاهدنا المحتوي الذهني للشخصية الروائية .

ومن الآن فصاعدا سينساب هذا التيار النفسي الذهني في أعماق الشخصيات والمكان والزمان والأحداث، ودائما سيرمز الراوي للبطل صاحب الوردة الحمراء كأحد مستويات وعيه، والكاتب

الراوي يصرح أن شخصية صاحب الوردة الحمراء والكتاب الجلدي الملفوف "يخدمنا باعتباره "شاشة" تعرض عليها المادة في هذه الروايات (٣٢) " وهذا مايقرره روبرت همفري بخصوص توظيف رمز الشاشةفى عرض رواية تيار الوعى.

منطق اللاحدث والجو الكابوسي

ينقل الكاتب الراوي في الفصل الثالث من الرواية إلى المستشفى وهو مكان خاص سوف ينقله الراوي من حدوده الجغرافية العملية ليكون امتلاءا رمزيامجازيا لحدود المكان النفسي الكابوسي الذي يتيح للأحداث أن تتري ذرافات ووحدانا عبر جو كابوسي مفزع، ومنذ اللحظة الأولي يفصح الراوي عن هذه، المفارقة بين الخارج المستشفي "ذلك المبني الذي هو الهدوء" وبين الداخل النفسي للراوي السارد المشارك " كان داخلي يغلي من معرفة قديمة لا أساليب إخضاع المريض بالعنف" وإزاء تسلط الخارج (المستشفي) القادر علي الربط والتعليل والتفسير وكل ما هو عقلي غليظ ينكمش صوت الداخل الرهيف لدي الراوي الذي يصير حسب تعريفه "خرقة مبلولة مفروشة أمام هذا السطو الداخلي) ما تلبث أن تنفجر الذاكرة لدي الكاتب الراوي وتبدأ التداعيات الحرة، والمنولوج الداخلي بنوعيه المباشر وغير المباشر في تصوير الحدث الكابوسى.

ومن المعروف أن التعبير الكابوسى اتجاه أدبي ظهر بصورة عميقة لدي الكاتب التشيكي" فرانزكافكا" وبدأ ينتشر في نهاية الثلث الأول من القرن العشرين وهو يعني " تصوير الجو غير الواقعي بصورة تبدو واقعية للغاية. وهذا أشبه بما يحدث في الكابوس حيث نعاني

أحداثا لا يمكن تحملها لغرابتها ومع ذلك تقع فعلا وهذا الجمع بين النقيضين هو ما يميز الكابوس"(٣٣)حيث يخرج الجو غير الواقعي مخرج الواقعي، ويظل المنطق الفني الجمالي مغايرا للمنطق الواقعي العقلاني. ولنر كيف رسم الراوي الحدث في جو كابوسي خانق:

" دخلت المستشفي صوت ذلك المبني من عمق الأشياء ليقطع حبل اتصال التفكير ولكن يفجر مناطق كثيرة بالذاكرة تركت الموظفة وهممت خارجا ولكن اليد التي امتدت وشدتني من ملابسى بالتأكيد لم تك يد شيطان، ولكنها يد آدمي أنف الشيطان وكسر عظامه في منازعاتهم / سحبني من قفاي كلعبة في يده (دوتصيم كلا خم لعسق براشوت) .

... (بعد خلع الملابس وقبل الاستحمام أدخل كل واحد منا فى حلقة وسط متحلقين لا وجه لهم لكن لهم أيدى بها كرابيج، وبدأ الجلد، و لا أى صوت منى و لا من غيرى حتى كفوا وحدهم حسب الأوامر التى تسير المكان")(٣٤)

هنا التركيز على التفاصيل الصغيرة فى مشاهد خالية من الحدث يؤدى إلى توجيه مسار النص السردى إلى رغبة الراوى فى نقل البطل من الجو الخارجى إلى الجو النفسى الداخلى، إن الخارج هو كل ما له علاقة بالمتبع و الشائع والمتفق عليه، وهو هنا يمثل المؤسسة و المستشفى والقائمين عليه والمخزن الآدمى رموز التسلط و العنف و الاعتداء.

ويتم دخول البطل إلي عالمه النفسي الداخلي من أجل إقامة جدل خصب ومثير مع كل ما هو شائع ومألوف ليكشف مدي زيفه، وجبروته، وكابوسيته المريعة،التي تصل حد " الفانتازيا" المتحررة من قيود المنطق والشكل بما يناسب المنطق البنائي الجمالي للحدث والشخصية.

ثم يمعن الراوي فى تصوير الحدث عبر زاوية أخري تدفع به إلي الحد الأقصى من كابوسيته فنراه يوظف تقنية " التداعي الحر" وعن طريق هذه التقنية سيستطيع الراوي المشارك عبر (ضمير الأنا) أن يترك نفسه بصفته مريضا عبر شريط من تداعي الأفكار والصور والحوادث الشخصية بما يتيح له أن يصل إلي سبر أغوار النفس البشرية

والكشف عن مكنونات الوعى واللاوعى بصفتهما نتائج لحركة الواقع وأسبابا لتصور الواقع البديل فى آن واحد، إن تقنية التداعي الحر قد سمحت للراوي بأن يفتت مستوي الوعي المألوف لينغرس في أسرار الوعي اللاشعوري القادر علي تعميق الدلالة المركزية للرواية عبر بنية الحدث والمكان الزمان ،

وسوف يطلق الراوى لبطله العنان جموحا عتيا ليكشف عن طبقات المخزون النفسي والسياسى والاجتماعى المتراكم فى قاعه الروحى، وما يراه من رؤى مستقبلية، وما تسترسل به أفكاره دون قيد أو شرط أو إشراف من سلطة العقل الواعى، ونستطيع أن نلحظ مدي توفيق الراوي في اختيار اللوحات اللاشعورية والتصورات الفكرية النفسية القادرة علي إنماء الحدث بصورة فيها كثير من الجدة والطرافة، حيث يقول الراوي علي لسانه مصورًا ما حدث :

(أنا عبد العال ياكلاب، كلما تعاملت مع الناس زاد احترامي لكلابي ... الميدان خاو تماما وتباشير الفجر في الطريق سرت معها في مثل هذا الوقتفي شارع كورنيش النيل، وكانت تبكي أغني لها والباعة السريحة يقعون في شباك النوم فيمسكونهم من أنوفهم بعناوين الجرايد وأخبار الصباح فيغطون في قاع الشبكة غارقين في النوم " .

ثم ينتقل الكاتب / الراوي ليصور عبر صفحتين كاملتين أعمق لحظات الهذيان والهلوسات التى تبدو على السطح خالية من أي معني، وذلك في الصفحة الرابعة والثلاثين والخامسة والثلاثين ـ لنفهم من خلال هذه اللغة الكابوسية أنما تم من أحداث كان كشفا عن المحتوي النفسي والفكري للبطل المجهول الواقع في أسر فتنة لا تطاق، حيث نري اللغة السردية قد تخلت عن منطقها في الترابط بل تتخلى عن أبسط قدراتها فى الإفهام والتوصيل، وإزاء المستوى اللغوى السابق نري المجاز في أعلي صوره كثافة من الكلمة فالجملة فالتركيب بما يتيح للراوي القدرة على الكشف العميق، عن زيف وعبث المؤسسات السياسية والاجتماعية والثقافية الآسرة للمكان والزمان ، ففي وسط هذا الجو الخانق تفقد الحواس قدرتها علي الاستيعاب والفهم، ويطيش العقل في فهم ما جري ويجري، وتصاب اللغة بالشلل الكلامى بمعني إنها تصير عاجزة عن التوصيل والتواصل، وهذا ما نراه عبر مقاطع كثيرة في الصفحات التي أشرنا إليها آنفا، ليصير الشلل الحياتي الاجتماعي موازيا للشلل اللغوي بل يلمح الراوي بنفسه إلي تعطل اللغة عن الإفهام والتواصل والإبانة فى كثيرمن النقدات الذكية ، حيث تتحول اللغة بصفتها معادلا للوجود

الإنسانى إلي كابوس قاهر معادلا للفراغ والتدني والسطو الثقافي علي أجمل ما في وجودنا الفكري والنفسي، وإذا كانت اللغة كنظام من الكلمات" تتجلي لدي روائيين آخرين كبطل حقيقي

كما في رواية "اللجنة" لصنع الله ابراهيم و"المحاكمة" لفرانز كافكا، فإن اللغة تتجلى في "فتنة الأسر" صانعة الحدث والبطل والمكان الزمان بصفتها تمثل تيارين متناقضين بين الدلالة الظاهرة والباطنة من خلال انقسام الوعى لدى الراوى، ومن خلال هذا الجدل الدائر بين ما هو خارجي زائف مدشن علي الخداع، وما هو داخلي حقيقي استطاع الكاتب تفكيك المنظومة اللغوية الثقافية بصفتها سلطة أيديولوجية قادرة علي أسر الإنسان، وأسر جميع محتويات روحه وفكره" لصالحها إن المحامي في رواية "المحاكمة" لكافكا استطاع أن يوقع (ك) في خسارة فادحة لأنه خسر قضيته لغويا بعد أن فشل في إقناع المحكمة ببراءته، ومن ثمة ينسحق البطل أمام الحجج التي قدمتها المحكمة، مما جعله يعيش في حالة من الاستلاب اللغوي، والراوي في "فتنة الأسر" نراه يقع في حالة مماثلة بل هي أشد فداحة من حالات الضياع الوجودي اللغوي حيث يتم ممارسة أقسي ألوان التعذيب ضد ذاكرته حتى يصاب بالجنون، وانفصام الوعى ويتم أخذه إلي المستشفي، يقول الراوي في الفصل الثالث من الرواية علي لسان البطل المجهول (المعادل السردى النفسي) للراوي- بعد إفاقته وعودته من المستشفى .

("كنت أثناء العودة غارقا فيما حدث فأزاح السائق الستارة قليلاً حتى يشاهد الناس الرعاعُ الكبارَ ـ والكاتب يتعمد ضبط الفاعل والمفعول منعا من الالتباس الدلالى فى الجملة ولكنه يؤكد هذا الالتباس فى الوقت نفسه فدائما الفن قادر على تحرير الدلالة من حرفيتها حيث

يصير النفى اثباتا، وتكون الرغبةفى عدم الالتباس على المستوى اللغوى التركيبى فى عبارة الكاتب وحرصه على الضبط الإعرابى كل ذلك يعرب عن لغة لاتعرب بل كفت عن الإبانة، وانشغلت بالطمس والتدليس والتشويش، يؤكد ذلك التركيب اللغوى للجملة السردية السابقة إذ يأتى الناس الرعاع فى سياق (الفاعل) والكبار يأتون فى سياق (المفعول) هذا على المستوى التركيب النحوى الظاهرى، ولكن ما تقوله لغة الفن أعمق وأخصب مما تقوله لغة النحو الحرفى، إذ ينقلنا الكاتب من نحو الفن إلى فنية النحو حيث تنقلب المعانى والمقاييس والمعايير ويكون (فاعل) فى الظاهر (مفعولا) به على وجه الحقيقة ،ومن هم مفعول بهم على مستوى الظاهر هم القاهرون الآسرون المتسلطون، وتلعب الستارة التى تغطى السيارة التى تقل الراوى رمزا جميلا دالا وسط هذا العالم القائم على الخداع والتسلط، فقد أزاح الكاتب الستارة (حتى يشاهد الناسُ الرعاع الكبارَ) - الذين يفكرون لهم صباح ومساء ولا يجدون وقتا للراحة - ثم نراه يضع بين معقوفتين - عرفت هذا من السائق بالتكرار /

كما أنه ليس سائقا لكن (سائق) بمعني يدير الأمور ويتحكم فيها أي يسوقها، فالكل مساق (والتفت الساق بالساق إلي ربك يومئذ المساق) وسنقف هنا وقفة قصيرة عند تحليل الكاتب للفعل "ساق" ومشتقاته (سائق) ثم التداعيات النفسية والروحية في آي الذكر الحكيم: " والتفت الساق بالساق" محاولين ربط هذا التهديم اللغوي في نهاية الفصل الثالث من الرواية بما جاء في بداية الفصل من تهديم لغوي مماثل في كلمة (المحلل) الذى يشم الكاتب منه رائحة (الزنا والتآمر) هذا المحلل الذي زج به إلي المستشفي لتلقي العلاج الكيماوي حيث يقول الراوي المشارك بضمير " الأنا":

(بينما التقابل مع المحلل/ لفظ غير محترم له رائحة الزنا والتآمر/ وجها لوجه يتلقي إجابات من خلال أسئلة... يكون هو القادر علي الربط والتفسير والتعليل والتحليل) فإذا حاولنا ربط هذين التهديمين أو قل التفكيكين بتفكيك لغوي ثالث جاء في الفصل الثالث نفسه عن معني المؤسسة التي يعمل بها الراوي علي طوال قصته في قوله: " وافتتحت ووضعت حجر الأساس رغم أن اسمه " سمل" الأساس ")
.

هذا التهديم اللغوى من وجهة نظر الكاتب هو من المظاهر التجريبيةفى الإبداع اللغوى وأستطيع أن أطلق عليه مصطلح (الهدمبنائى) لأن الكاتبإذ يهدم اللغة المتسلطة للمؤسسة يعيد بناء لغته الحميمة القادرة على التواصل مع ذاته والعالم من حوله.

إن الكاتب الراوي بضمير الأنا بصفته مشاركا فعالا فى المشهد الروائى السابق من خلال الحدث ـ حدث أخذه إلي المستشفي بصفته مجنونا - يحاول تسليط الضوء الروائي كاشفا عن إشكالية السلطة "كجهاز تنظيمي" في علاقتها باللغة وبالتنميط اللغوي وهو تنميط وجودي فكري في المقام الأول، ويحاول البطل تفكيك العقل اللغوي السلطوي ممثلا في "المؤسسة " ليعيد للغة المبعثرة المؤدلجة حياتها الحية، بصفتها حاضنة للوجود الإنساني وليس بصفتها مغربة له، ومقولبة إياه، ولنحاول مع الراوي تبين مقاصده الجمالية المبدعة من خلال مناقشته التنظيرية للغة داخل السياق الروائى، إذ دائما تبدأ اللغة كما يقول هيدجر علي أيدي الفنانين فهى بيت الكينونة والهوية ومعني (تبدأ هنا) أي تنمو بحق، وتغني بحق علي يد الفنان القادر علي مساءلة مألوفاتها الشائعة بحكم الإلف والرتابة حتى صارت في

رتبة الحقائق غير المختلف عليها، فما يلبث الفنان الأصيل بأن ينهض إليها ثانية ليحطم الحق الذي شاع بسلطة شيوعه فقط، ليعيد الحق الذي يتأسس بسلطة الحقيقة وجوهرها العميق.

إن الراوى يعلمنا عبر سرده الجمالى كيف نفرق بدقة بين الفهم والاقتناع هذا هو الدرس الجمالي اللغوي الدقيق لدي الراوي، وهذا الدرس اللغوي الجمالي هو درس جمالى وأخلاقى بالمعني الفلسفي الواسع لكلمة الأخلاق فدائما الحق والجمال والخير منظومات متداخلة متجانسة متفاعلة في وقت واحد، وإذ يحاول الراوي من خلال حدث دخوله المستشفي أن يقسم وعيه شقين فقد انتفع إلي حد كبير من تقنية تيار الوعي وتوظيف آلية التداعي الحر في الكشف عن جوهر الزيف في اللغة الرسمية بصفتها عنفا رمزيا منظما، وإذ ينسحب الراوي إلي داخل المستشفي فهو ينسحب من عالم العقلاء المؤسس على الشيوع الوهمى، إلي عالم المجانيين كما خطط ودبر ظلما، والكاتب هنا يشير إلي أن ذواتنا في كافة عملياتها المعرفية والنفسية والفكرية هي محاصرة رمزيا حيث " (إن كل ما يحس ويسمع ويطرب له، ويلذ به، كل لوحة وتمثال ووقفة وموقف وحالة نفسية وفعل فكر هو حالة رمزوية فالألم والكره والحسد والتذكر والخيال والعاطفة هي رموز معاشة وتفريغ الذات من اللغة الرمزية صعب حتى لو خفف الذات إلي القمع والتعذيب الشديد وجعلناها تنسي وتفقد ما تعلمته (غسل الدماغ) من رموز لغوية "(٣٥) .

والكاتب إذ يناقش الأصول اللغوية في سرده السابق في روايته من خلال الأفعال (ساق- أسس- حلل) يفكك اللغة الرسمية كاشفا عن معكوساتها الدلالية تماما إذ "أسس" يساوي (سمل) وإن كان السمل هنا لإفقاد البصر وهو أمر له دلالته لكنه يصير معكوسا (لأسس) ، والفعل (حلل) يساوي (زنا وتآمر) والفعل (ساق ـ يساوي دجن) فهو يؤكد أن ما اتفق الجميع عليه إن هو إلا أساطير الحاكمين و حيل المتواطئين آنفا، وهو تخرص شاع واستحكم وعلينا أن ننتبه إلي أن (" الطبقة السائدة تحاول أن تستخدم الأدوات الرمزية في تكوين المعني بحيث تبدو لغة موضوعية كإجماع بين مختلف الأفراد، وترسخ هذا المعني الموضوعي شرطا لقيام التواصل في المجتمع الواحد وتؤسس بذلك سوسيسولجية الأشكال الرمزية وبذلك تسهم السلطة الرمزية في النظام المعرفي وتتحول السلطة الرمزية ـ من خلال الإجماع ـ إلي سلطة أيديولوجية تمارس العنف الرمزي لتؤكد موقفها التقليدي من قمع باقي الأشكال الرمزية للفئات الأخري في المجتمع "(٣٦)

والكاتب الراوي من خلال توظيفه تقنيات تيار الوعي والتداعي الحر ولعبة الجنون / العقل في تعميق الحدث ـ حدث دخوله المستشفي علي طول الرواية كان موفقا في الكشف عن الأعماق الفكرية والنفسية القابعة في جعبة الحدث والشخصية وطبيعة المكان المحيط بها واستطاع في ذات اللحظة أن يعمق لدينا كلية دلالة الأسر لتنداح في جبروت صامت ينسرب كسم أفاعى داخل مسام الحدث والشخصية والموقف حتى ليكون الأسر هو الدلالة الكبرى التي تنساب داخلها جميع الدلالات الجزئية في البناء الروائي، كما كشف الكاتب أيضا من خلال رصده لهذا الانفصال الفاجع بين البطل وعدم قدرته علي

ممارسة شيء، وبين الحدث وعدم دلالته علي إحداث شيء وبين اللغة وانفصالها المخاتل عن الإفصاح والدلالة ـ كشف من خلال رصده لجميع هذه الانفصالات البنائية عن تجربة اغترابه العميق من حيث هي "هوة فادحة بين الواقع والماهية، بين الواقع والإمكان حيث تقف الذات حائرة علي تخوم عالمين ، عالم متبرمة به ومغتربة فيه وملزمة أن تحياه، وعالم تصبو إليه ولا تلحقه"(٣٧) .

التجريب في الشخصية

يري "(دعاة الرواية الجديدة أن الشخصية التقليدية في الرواية الكلاسيكية تنتمي إلي الماضي أما عصرنا علي حد تعبير(جرييه) فهو عصر الرقم.) (٣٨).

علينا أن نلاحظ أن الكاتب لم يذكر اسما واحدا على طول روايته لأحد من شخوصه بل كان يقدم نقاطا فارغة لتحدد هيئتهم- وليس الاسم" إذن الشخصية في الرواية الجديدة تعبر عن واقع جديد، من الممكن أن نطلق عليه(أسر المحو) إن صح التعبير فالجميع إما آسرا أو مآسورا، فلا بد إذن أن تأخذ الشخصية الروائية سمة هذا العصر شكلا ومضمونا، فهي شخصية مغتربة علي كافة المستويات أو قل كما عند راوينا في روايته (فتنة الأسر) شخصية مأسورة علي كافة المستويات أو بتعبير المؤلف علي لسان الراوي .

"وتذكرت أنني أعيش في الحي رقم ٢٧ المربع (نسيت) / بمعني مأسور بما أنا فيه أي واقع تحت أسره" ولا يخفي علينا تفرقة الراوي علي لسانه بضمير " الأنا" بين الفعل المضارع (أعيش) بمعني التدفق الحي لدماء الحياة في شرايين الكائن الحي الفاعل المنتج وبين (مأسور) اسم المفعول فاقد الفاعلية والمنزوي في رقم(٢٧) وليس بيت بصفة البيت شكل الكينونة والاستقرار

إذن نحن أمام شخصية مأزومة وليست شخصية تقليدية تعاني أزمة عارضة تعاركها لتستشفي منها، بل نحن أمام شخصية مأزومة تمارس حل وجودها داخل المستشفي الذي يعد رمزا روائيا كبيرا يرد هو (والمخزن والصحراء والرغبة فى التبول والميل إلى العري) علي طوال الرواية رموزا مومئة إلي طبيعة المجتمع وحدوده المكانية والزمانية التي تتغلب عليه فى صورة (الهذيانات والهلوسات) والأحلام الكابوسية والإصابة بالجنون تم الاغتراب علي كافة الأصعدة وهو الموازي لفعل الأسر وفتنة الطاغية طوال الرواية.

فالكاتب يقدم لنا شخصيته الروائية التجريبية من خلال ثلاثة أنماط هي: النمط التعبيري، والنمط الكابوسي، والنمط المرضى، وكل هذه الأنماط له علاقة جمالية وفكرية بالآخر، أن الكاتب يصرح علي لسان محاوره المجهول ـ وهو غالبا صوت السلطة القاهرة ـ موجها الخطاب للراوي:

"المهم عشت أو مت لن تكون بطلا ، فأنت عشقت السلطة أنصحك بالرجوع إليها / فهم سيتخلصون منك بمعرفتهم " ثم لنتأمل هذا الحوار المكثف الذي أورده الكاتب من خلال تقنية السرد الكثيف الذي يفيد من تقنيات سردية عدة أهمها اختفاء السارد، وتواريه إلي أقصي حد لصالح الحكاية، وتوالي الأحداث عرض نفسها بنفسها، دون أن يشعر المتلقي بوجود الوسيط السردي"(٣٩).

يقول الكاتب مصورًا الحكاية علي لسان الآخر- ربما يكون السلطة- أو المؤسسات الرسمية :

(أنت لن تترك المستشفي أنك لم تكن في منصب ما طوال حياتك ولم تكن صاحب سلطة.

لا أنا كاشف أشياء لابد أن يعرفها الناس

ناس من ، أمازلت تتذكر (يارب بلدي وحبايبي) والمجتمع والناس هؤلاء ماتوا منذ زمن طويل

أنت لا تفهم أي شيء وتريد أن تعكنن علي.

هل تعرف من أنت ؟ إذا كنت قد جئت إلي هنا بخمس شخصيات إلي الآن لا أعرف من أنت فيهم ؟ فما جدوي وجودك، ثم إن ما تعرفه يعرفه من بقي علي قيد الحياة بعد التجارب الذرية واليورانيوم المخصب الملقي في العراق بأموالنا علي أراضينا غضبنا أم رضينا.

تريد أن تكون أنت العارف بكل شيء والقادر والمهيمن والذي تسبق الحوادث وتعرف ما سيحدث لسنوات قادمة / أنت بذلك تفسد الرواية / فلم يعد المؤلف هو ذلك القدر المهيمن صاحب الأحكام الكلية الجازمة).

في هذا المشهد الروائي يرسم الكاتب ملامح بطله بصوره تنظيرية مما يجعل الرواية - كما قلنا أنفا - تدخل في إطار الرواية الجديدة ("التي لا تقوم علي عنصر السرد الخالص، ولكنها تجمع داخل مساحة النص السردي العناصر الحكائية إلي جانب التنظير(٤٠) .

ومن واقع هذا الحوار نلحظ بأن البطل في الرواية يقوم بدور "اللابطل" الذى يعكس علي طوال ممارساته ومواقفه وأحداثه طبيعة الشخصية في هذه الرواية فهي شخصية تعبيرية نابعة من

طبيعة الظروف السياسية والاجتماعية والحضارية المحيطة بها، واقع مغترب وشخصيات مغتربة مأزومة مقهورة تعاني الانقسام والجنون أقصى حدود زمانها أن تقبع فى هلوساتها لاتريم، وأقصى حدود مكانها المستشفي وأقصى حدود فعلها وممارساتها الحلم، وجميع هذه الملامح لصورة اللابطل تعكس كما يري" ألان روب جرييه" " الشخصية - الرقم حيث تراجع البطل / الفرد عن دوره الأساس في صنع الأحداث

فبدلا من أن تصبح الحوادث من صنعه - يصير هو مادة قابلة للتشكيل عن طريقها- بصورة يغدو فيها البحث عن طرائق سردية جديدة هو الحل الوحيد لبقاء الرواية معبرة عن أفرادها الذين تحكي عنهم. فالرواية - اليوم - تبدو آيلة للسقوط بعد أن "تخلي عنها سندها الكبير - البطل فإذا لم تتماسك من جديد فذلك لأن حياتها كانت مرتبطة بحياة مجتمع انتهي تماما، أما إذا استطاعت أن تتماسك فإن هناك طريقا جديدا يعدها باكتشافات جديدة" (٤١).

وقد استطاعت الرواية الجديدة أن تعبر عن مجتمع مغاير تنقد مؤسساته وتقلب مسلماته، وتندس في خفاياه حارثة الزوايا الداخلية فيه بطنا لظهر، وكان معظم ذلك عن طريق البطل " اللابطل" وهو الفرد المغمور الذي يعاني أزمة طاحنة،وفي روايتنا "فتنة الأسر" وجدنا الكاتب صلاح والي يرسم شخوصة المريضة الوحيدة عبر تقنية تيار الوعي، والتداعي الحر، ليكشف عن مكنون هذه الشخوص أو مكنون بطله نفسيا وفكريا وكانت فكرة المرض والجنون أداة فنية في يد الرواي استطاع بها أن يشرخ وعي بطله

فاضحي متخبطا بين وعيه ولا وعيه على السواء يري الحقيقة في جدلها مع الزيف والوهم ويرىالواقع بكافة زيوفه،عبر وجهي الظاهروالباطن، وصورتي العقل والجنون، وطبيعتي الرمز وما يرمز إليه، إن هذا البطل المنقسم هو من زمرة المثقفين الذين لا ينتمون إلي الواقع الاجتماعي المحيط بهم في صورته المؤسسية،

بل هم خوارج العصر الحديث لا بالمعني الديني ولكن بالمعني الفني والفكري، هم خارجون عن الشائع والعام، وكل ما هو مؤسسي، وهملا يصدرون عن رؤى الثقافة الرسمية، وإنما يصدرون عن ضمائرهم الثقافية المشحوذة بالوعي والاغتراب انهم يحاولون أن يفارقوا الفهم إلي الاقتناع، والمعرفة إلي اليقين، والواقعي إلي الحقيقي، وبطلنا في هذه الرواية يعاني المحن والفتن النائمة علي خطوط المتشابهات،متسائلا :هل يندغم مع الواقعي أم ينسجم مع الحقيقي ؟ هل تنغلق ذاته في حدود المفهوم والشائع، أم تنزلق إلي رحاب المساءلة والاقتناع ؟ إنها الفتنة بل هي "فتنة الأسر" بالمعني الفلسفي العميق وفي كافة الاتجاهات السياسية والاجتماعية والثقافية، هل كان الكاتب يريد أن يقول لنا من خلال بطله إننا نعيش الوجود المقلوب؟!! فأراد أن يفقد بطله الوعي العام الشائع ويدخله في رحاب وعيه الخاص المحير الصعب من خلال تقنيات روائية متعددة ؟ !

هذا ما حدث فعلا علي لسان البطل المجنون، ولننظر إلي طبيعة جنون هذا البطل الذي يقول مناجيا نفسه:

" أنا أحب أن أسير في الشارع وحدي وأعمل مع نفسى جلسة صلح" ثم ينتقل الحوار من التعبير بالأنا إلي التعبير با "الانت" بعد أداة الاستدراك :

"لكن هل بالضرورة يا دكتور أن يكون كل من يشتكي من حالة مرضيةأو عرضية أن يكون مريضا ؟

فإذا أضفنا إلى ذلك أن البطل مصاب بعقدة اشتهاء المحارم فهو يشتهي عمته، ويعود متسائلا مرة ثانية "لم أعد قادرا علي زيارة الدكتور، لماذا يريد أن يجعلني مجنونا أو كاذبا علي احسن حال") ثم يدخل المستشفي رغما عنه بدعوى أنه مجنون وعندما وصل للمستشفي يسأله أحد المسئولين به- والكاتب دائما لا يحدد أي شخصية من الشخصيات المتحاورة لا اسما ولا مضمونا فمعظم شخصيات المؤسسة مجهولة الهوية:

ما هي المشكلة التي هربت منها هنا ؟

فيرد البطل علي لسان الراوي (أنا مريض فعل).

وعندما يدخل البطل المستشفي يسرد علينا طبيعة وحقيقة هذا المكان"قد عثرت بالصدفة علي مكان يكاد يكون من وضوحه أنه لا يري ، وعليه حركة قليلة له باب له صفة بيوت العقلاء، كان الباب صامتا جدًا وعاقلاً جدًا")

ثم يقول في موضع آخر عن نفسه:

"وجدتني بالمستشفي كمريض كما قال لي الشخص الذي انحني علي لحظة الإفاقة "

من واقع هذه المشاهد والصور التي قدمها الكاتب علي لسان بطله مستخدما تقنية " الشكل التراكمي" أي حشد الصور وترتيبها علي نحو يذكرنا بالمونتاج السينمائى، نلحظ هذه الجدلية المربكة بين العقل

والجنون لدي البطل فهوفي البداية يستنكر أن يكون مجنونا عندما قال له الدكتور إنك لمجنون ، ثم ينتقل إلي المستشفي قهرا ويعترف بنفسه بأنه مجنون فيقول (أنا مريض بالفعل) ثم عندما يفيق مما حدث له يقول عن نفسه أنه وجد نفسه المستشفي "كمريض" ولنتأمل هذا التعبير التشبيهى (كمريض) الذي صدر عن أحد أفراد المؤسسة الذين زجوا به إلي المستشفي وكأن مرضه وجنونه قد قصد اليهما قصدا بفعل فاعل،

ومن خلال هذا الارتباك في الموقف يفتح الكاتب أمامنا التفكير واسعا أمام هذا القلق الباحث عن حقيقة الموقف، وحقيقة هذا الجنون العاقل ـ عن صح التعبير ـ ولكن ألا ينطبق علي بطلنا الذي هام بحبيبته الحقيقة حبا قول الشاعر القديم :

أعيا الهوى كل ذي عقل فليس تري إلا صحيحا له أفعال مجنون

وربما كانت هناك هذا الرابط الوجودى العميق بين الحب والجنون فقديما قال قيس بن الملوح فى حواره مع حبيبته لبنى:

قالت: جننت على رأسى فقلت لها الحب أعظم مما بالمجانين

الحب ليس يفيق الدهر صاحبه وإنما يصرع المجنون فى الحين

فالكاتب ينتمى إلى تراث عريق فى الجنون الجميل ودلالاته الفياضة بالرموز، التى تتدرج من ذرى التجريد إلى دماء التجسيد ونري الراوي يحكي عن حبيبته :

(كلما اشتقت لها دخاتلني ظلها أخرجتها اسما من القلب، وكومتها كومة جواهر فوق سريري أو في سريرتي فيضيء الليل والنهار وتنكسف الشمس وينخسف القمر، فيجمع الشمس والقمر وتقوم قيامتها فتحتل الكون فأسبح باسمها وأنادي (فذ لكن الذي لمتنني فيه) ارحمني منها، فقط أريد أن أنام").

أتصور بعد قراءة هذا السرد الشعري البللوري الصافى الذي يسبح فى عوالم الحكي العرفاني الصوفي ـ أتصور أن تهمة الجنون الموجهة للبطل أو الذي اعترف بها البطل يجب أن نسوقها في نسق فكري متعدد العلاقات والتصورات، فقد أورد الكاتب صفة الجنون للبطل ومعها أجواء أخري كالتوابع اللصيقة بها كالجو الكابوسي والجو المغترب، وأجواء القهر والمناجاة، والتحليق الصوفي ـ أورد جميع ذلك ضمن سياق الجنون إذن شخصية البطل هنا واقعة تحت اجبار وأسر سياسي وحضاري هائل كان من جرائه أن تحولت إلي حالة لا أقول متردية في جنونها بل مختلفة في جنونها،فدائما الجنون في الفن يعكس وعيا عميقا بالاختلاف ولا يكون ناتجا عن التردي في حالة الوعي كما هو الجنون بالفعل في العالم الواقعي، والجنون والكابوس والانعزال والاغتراب

هذه الصفات التي تشابكت ودشنت حتى أسست جنون البطل ـ تجعلنا لانأخذ هذا الجنون مأخذا قريبا سهلا فنضعه في علاقة سطحية عكسية مع نقيضه / القاعدة / العقل بل أري مع "فوكو(" أن المقابلة بين العقل والجنون عبر التاريخ البشري تمثل أحد مبادئ استبعاد ونبذ الخطاب من قبل المؤسسة ، وبرغم أن خطاب الجنون لم يعتد به علي مر العصور ولا يزال يعامل حتى الآن كخطاب مهمش وكحالة خاصة يجب عزلها عن المجتمع وإيداعها المؤسسات الطبية فإن هذا الخطاب " كان قابلا لان تنسب إليه هذه القوة الخبيئة للتنبؤ لأنه يقول ببراءة وسذاجة ما لا يستطيع العاقلون أن يدركوه فى المستقبل،وآلية الاستعباد-كما يوضحها فوكو-كانت تعمل أما على تجاهل هذا الخطاب واعتباره غير موجود،أو تفسيره وإخضاعه لمنطلق العقل) (٤٢).

بهذا التصور نستطيع أن نرى هذا الجنون الفريد، هذا الجنون المتعمد كما يقول الراوى عن نفسه بأنه مريض فعلا فكما هو مطارد من قبل المؤسسة ملقية عليه بتهمة الجنون فقد كال لها الصاع صاعين فأنحى هو الآخر عليها بالتهميش والمساءلة، وعدم الاعتراف بلغتها الرسمية السائدة، وسوف نجد الراوى يوظف مستويات سردية متعددة، تقوم على تقنية التناقض والتضاد، التى يبنى بها مكونات البناء الروائى من حدث وشخصية وطبيعة الزمان والمكان أما بالنسبة للمستوى الشعرى والمستوى الصوفى

فقد كانالاستجلاء الكنه الرؤيوى لبطل الرواية، وذلك فى مقابل المستوى اللغوى المؤسسى اليومى، الذى يتدنى لدى الراوى تشوبه كدورة الركاكة المتعمدة، وغثاثة التعبير البليد، ليكون مقابلا بنائيا

للمستوى السردى الصوفى السابق، وبذلك تصبح اللغة السردية فى هذه الرواية وسيلة تعبيرية وبنائيةمعا ،لا تقف خارج أسوار الحكى فتصف فتكون وعاءاأو مجرد مظهر خارجى لمضمون داخلى، أو قشرة الموز التى تغلف الثمرة من الخارج، بل أكثر من ذلك فإن الرواية ليس بها مخطط هندسى بنائى فى ناحية،ولغة تعبر عن هذا المخطط البنائى فى ناحية ثانية. بل كانت رواية متسقة فى شكلها الجمالى بفضل هذه اللغة السردية الجيدة التى استطاعت أن تدغم المخطط الروائى بكافة مكوناته فى التعبير البنائى، فكان شكلها هو مضمونها المتجلى عبر هذه المستويات السردية المتعددة، وقد كان المستوى الصوفى والشعرى بصفتهما مفارقين للغة الواقع هما القادرين على خلق وتجسيد جدلية العقل والجنون،على طوال الرواية، وليس ببعيد عنا صفة الجنون التى لحقت بالشعراء قديما كما أن شياطين الشعراء وما اكتنفها من عالم أسطورى مفارق لعالم العقل

كل ذلك ليس ببعيد من فكرة الاختلاف والمفارقة عن المعتاد والشائع أو قل عن العقل الجمعى المتبع، ومحاولة خلق عقل جمالي فكري بديل يضاد الأول ويسائله ومن هنا استطاع الكاتب أن يجسد من خلال بطلة فكرة الجنون بصفته خلقا والاغتراب بصفته تحققا، من خلال مغايرته لعالم المؤسسة المحيط به رمز التسلط والحصار الاجتماعي والسياسي .

في بداية الفصل الرابع من الرواية وعنوانه (لقاء الحديقة (الحقيقة) يستدعي السرد الروائى الأدبيات الصوفية التراثية، وتشبيه عالم الحقيقة بعالم الحديقة، أو كما يقول أحد المتصوفة في كتبهم (حدائق الحقائق) و يصور الراوي علي لسان بطله هذه المفارقة الموجعة بين عالم الواقع / العقل وعالم الحقيقة / الجنون قائلا:

"هل كنت مخلوقا سماويا لم يخلق كي يدوم طويلا علي هذه الأرض ؟ كيف لي أن أصعد إلي السماء وليس لي جناحان وكيف لي أن اختفي عن أعين الناس، وهل قدر لي ألا أراهم مرة ثانية وكيف أعيش بدونهم مهما كانوا أندالا أو يحرصون علي مكاسب صغيرة تليق بمتسول وهم ليسوا فقراء ولكن فقراء من الداخل ، داخلهم خرابات تبول فيها الفئران" وكان الكاتب قد مهد لهذه المفارقة بينه وبين عالم الواقع من خلال التضاد بين عالمي العقل الزائف والجنون الخالق حيث قال في سرد صوفي جميل:

" الصمت درجة من درجات الصعود إلي علو الهمة واختصار الوقت ومحو مدونة الكلام وترفع فوق كل شيء حتى يبدو كل شيء أنه صغار" وعلي طوال الرواية لن تتركنا هذه المفارقة الفاجعة الخلاقة بين العقل / الجنون وموازيها اللغوي الصوفي / الواقعي وفي المشهد الروائي السابق يصير البطل مثل الصوفي أجنبيا عن الخلق وعن ممارساتهم السلوكية والفكرية والسياسية وبالكلية عن لغتهم الموازي الوجودي لكينونتهم ووجودهم، وعندما يصير مغتربا عن الخلق- المؤسسة - العقل الاجتماعي المتبع - أجنبيا تتعطل فيه آليات العقل وتتطلق فيه فاعليات القلب والرؤي والحدوس الصوفية إنه اللامنتمي الحالم الخلاق وبذلك ينجح صلاح والي في محاولة تطويره لشكله الروائي من الغنائية الرومانسية ،إلي الغنائية الدرامية الإيجابية القادرة التحليق والتحديق في آن، وكما يري كولن ويلسون "أن الفرق الحقيقي بين اللامنتمي الرومانسي واللامنتمي الواقعي هو أن الأول يريد أن يرتفع بالأرض إلي الجنة بينما الأول يريد أن يهبط بالجنة إلي الأرض")(٤٣).

هذا ما نراه جليا في المشهد الروائي السابق (لقاء الحديقة – الحقيقة) حيث نري الجدل الدائر علي لسان الأشخاص، وبين البطل والواقع مجسدافي مستويين لغويين متمايزين كل التمايز / المستوي الصوفي والشعري اللذان يمثلان ويجسدان الحلم/ الجنون، والمستوي الواعى الحرفى المبتذل أحيانا ليجسد مكنون شخوص الواقع المؤسس الزائف،

وبما أن لغة التصوف هي لغة الرمز والإشارة والتلميح فهي لغة باطنية سرية والكاتب يشير منذ الفصل في روايته إلي سرية وباطنية بطله الذي يحمل كتابا هذه صفته:

"فالكتاب جلدي الغلاف وغير مكتوب عليه إلا (الكامن في العمق)... وعندما تتأمل الكتابة تجد أنها ربما تتحرك أو تتماوج ... الجزء الأول مكتوب تحت عنوان / عبر المرأة في الداخل / انتشاء بالان العليا ودحضا للعقل أو أي عقال يعقل الأمور فيجعل المتكلم جبانا خائفا علي شيء ما ") .

ثم نري الكاتب واضعا ثنائية العقل والجنون في سياق روائي آخر من خلال هذا الحوار بين بطله وبعض رجال المؤسسة المجهولين:

(لم يكن يعنينا الأمر وظنناك عاقلا، تقيم علاقات صداقة ، ولكن وجدناك تحفر وتمزج دما بدم).

والكاتب يشير من خلال هذا المشهد الروائي إلى الاختلاف الجذري بين مفهومين للكتابة، أحدهما يراها تصف الأشياء من الخارج، وتتعامل مع قشورها وتهادن زيوفها، وذلك ما تتغياه منه المؤسسة المحيطة به فهى تريد كتابة مزيفة براقة، كتابة كما يصفها الكاتب فى حواره السابق_ تقيم (علاقات صداقة)

وهوتعبير رمزى دقيق رغم خلوه من المجاز، يلمح إلى التناقض الجوهرى بين مستويين من الرؤية للحياة أحدهما المستوى الزائف الهلامى، الذى تمارسه المؤسسة وهو يتمثل فى إقامة علاقات صداقة مع الأشياء، والثانى يتبناه الكاتب الجديد فى الرواية الجديدة حيث يمزج فى الكتابة بين دماء الحروف الملتهبة ودماء الروح الطامح للكشف والرؤيا من الداخل وليس الخارج.

ومن واقع توظيف الكاتب للغة الصوفية يتضح لنا أن المستوى السردى الصوفي كان الموازي الجمالي للجنون الخلاق العاقل ذلك أن الكتابة الصوفية ("هى كتابة بالأعصاب والارتعاشات والتوترات الجسمية والروحية إنها كتابة لا تخضع لأية طريقة ثابتة أو مسبقة، وهي نقيض لكل ما هو مؤسسي. إنها الكتابة اللامعيارية")(٤٤).

ومن ثمة يصير الكاتب في روايته من خلال تجسيده لجدلية العقل والجنون يصير مؤسسة ضد المؤسسة، مؤسسة خلاقة متسائلة أو مجنونة بمعيار الواقع الآسن، ضد المؤسسة العاقلة الهادئة هدوء الموت والتي تستمد عيارها الحياتى السلوكى من عقل القطيع، وروح الاتباع الأعمي، بحكم ما شاع، والكاتب دائما حريص على أن يجسد في بطله هذا التصور علي طوال الفضاء الروائي، فنراه يقول علي لسان بطله مصورًا هذه المعاناة المحتدمة بينه وبين المؤسسة:

" لابد من هدم هذا المستشفي / المورستان / من أساسه حتى تفني هذه الطائفة ، آه لو تسلق أحد الحبل الواصل بين الإدارة والمستشفي ليصل إلي الجهة الأخرى ليعرف فقط ما يدور هناك وماذا يراد بنا").

ثم يسرد على لسانه واقعات اغترابه ووحدته وعزلته جراء اغترابه عن هذه المؤسسة : " لن ينفد أحد بجلده من تلك المبولة التي انهارت أرضيها فانزلقنا في خرائها وكم مرة ضبطني وأنا أرتب الأفراح والقهقهات وأرصها وأرتبها وأكومها بجوار الحائط في كومات حتى أخرجها متي احتجتها ".

" كنت أرانى وأنا ادخر المعجزات لأيام أخري قادمة وليس ضنا بالمعجزات علي الأيام، فالمعجزات كثيرة ولكننا نأمل في أن تكون هناك أيام أخري قادمة "

" فكثيرًا ما كنت أجلس في الشرفة الدائرية الواسقه ذات الأعمدة التي يعلوها التاج وتتصل ببعضها بمقرنصات من عصر / ماذا سيفيدك من العصور كلها مثل كلها / ") .

ومن واقع هذه المشاهد الروائية التي وظف فيها الكاتب علي لسان بطله تقنية المونولوج الداخلي نراه يحاول أن يفرغ المحتوي الذهني والنفسي لشخصية البطل الوحيد / المغترب / المقهور من خلال سرد ما يدور في حناياه من صراع ومشاعر وأفكار تجاه ما يراه في الواقع المؤسسة ثم نراه ينتقل عبر لغة مجازية كثيفة موغلة في تجريدها الصوفي ومحلقة في أفق شاعريتها كمقابل يضاد عقلانية الواقع المقيت

" مشاكسات الصباح بيني وبين المحبوب هي عنبر النهدين وشهد النور ومشاكسات طائرة حمامات اللوعة والرغبة المكبوتة تخرج تخرج مقطوعة الحروف غير مكتملة تهل البشارة من جبال الطهارة مغتسلة في ماء نهر الجوي، فارفع لواء القبائل المعترضة وأوحدها قبيلة واحدة بينما صوت الكمان يعلو بشجوه فوق كل

الأشياء وتسقط في غابات الشجن، فعندما يسري صوت الكمان في العروق قطعا مدببة من الزجاج تحس بها لانك لاتتحمل سريان صوت الكمان الطفل الذي يحمل صوت الغريب والمجروح والمأنون") .

هذا التدفق السردي السابح في أجواء الصوفية،وآفاق المجاز،،يفتح للبطل منافذ سردية عميقة لينخرط في مناجاة نفسية شفيفة، من أجل استقطاب الحقيقة ـ المواجهة مع العقل والفعل المؤسسى الذي يرين بكلكله علي قلب البطل ضاربا أسداف الظلمة على الوجود كله فلا حياة ولا حيوية، ولا وجود في إطار المجتمع المؤسسى فكل (قانون يقمع أى خطاب هو قانون ينقصه التأسيس)(٤٥).

ثم يتابع الراوي علي لسان أحد أفراد المؤسسة واصفا حال البطل الراوى:

" أعرف أنك مشغول باكتشاف شيء ما، وكنت قبل ذلك مبهورا بانجازات العلم ثم أفلت العقل قليلا من تحت زمام العقال، الحق أنك علوت وسافرت فاختلفت فصرت غيرهم فجئت هنا لتحمي نفسك من المجتمع").

ثم يصف أفراد هذا المجتمع بقوله فى مشهد روائى آخر:

(هؤلاء لا ينهارون ولا يحدث عندهم اكتئاب ولا يحضرون إلي هنا / اليسوا مجانين فعلا / لكل هذا قررت أن اصارحكم بما يحدث هنا وما حدث لي من بداية لقائي بالشخص الوردة ").

دائما الكاتب يتابع مشاهده الروائية مشهدا وراء مشهد علي لسان بطله عبر لقطات تصويرية تراكمية موظفة المفارقة بين لسان الجنون الخلاق لدي البطل، ولسان العقل الآسن البليد لدي المؤسسة ،أو بتعبير أدق لدي الأسر المؤسسي الذي يمتد عبر الرواية كلها في صور متعددة أشبه بتجليات الدنيا وصور فتنتها اللانهائية كما يقول الكاتب في سرده ببداية الفصل الخامس :

" الدنيا امرأة عارية تغمز لك فتتبعها وكلما هممت ابتعدت متقلبة بفصولها الأربعة ويألف وجه، وعندما يغمرك اليأس وتكاد تلامس قرارك بالتوقف ، تكشف لك جزء من مفاتنها وتمنحك علي البعد القليل" .

فعلي مدار الفصول السبعة للرواية نري الوجوه المتعددة للأسر السياسي والاجتماعى والحضاري والثقافي، من خلال لقطات تصويرية يتراكم بعضها فوق بعض، وبعضها يتوالد من بعض، وفق تقنية المونتاج السينمائي، التى تراكم البعد التصويري ليتجسد من خلاله حركة البطل والحدث وطبيعة الزمان والمكان بما يخلق تعبيرية السرد من جهة، وبنائيته من جهة ثانية، وتكامل الفكرة المركزية التي يطمح الروائي إلي إيصالها لنا من جهة ثالثة .

التجريب في طرائق السرد

النص القصص هو السرد، ولا يمكن تصور نص قصصى بدون سرد، إذ كيف نري الروح إلا متلبسة في حيوية جسدهاالحي، فلا وجود للروح بدون جسد لاعلي سبيل علاقة الوعاء بما فيه ولكن علي سبيل تجليهما في صورة واحدة كوجهين لعملة ، ولعل من

البديهي أن نقول أن ثمة طرائق سردية بعدد ما في العالم كله من نصوص قصصية ، كما أن القصة الواحدة من الممكن أن تحكي بصور سردية متعددة تبعا لوجهة النظر وزاوية الرؤية التي يراها الروائي، ويتحقق السرد بكل الآليات والحيل الفنية القادرة علي بلورة وجهة نظر الروائي من جهة والقدرة علي إيصال التأثير المطلوب علي القارئ بحيث يكون " كل شكل بلاغىأو كلمة مجازية قد استخدمت لجعل السرد أكثر تأثيرًا " وتتسع آليات السرد لتشمل الراوي والمروي له، والمروى عنه، والأشكال البلاغية، وتعدد أشكال الضمائر، وحشد كل ما من شأنه أن يحقق التوازن والتكامل الوحدة والانسجام والاستمرار في البناء الروائي. ودائما هناك هذا الجدل العميق بين المؤلف وشخوصه داخل البناء الروائي بمعني أن الكاتب رغم كونه صانع شخصياته إلا أنها تظل في استقلال فني ووجودي عنه، ورغم أن المؤلف هو البطل

لكننا لا نستطيع أن نقول أنه يطابق بطله في الرواية كل المطابقة فالفن دائما يحمل الواقع وما فوق الواقع، وهو ما يخلق هذا الخصب الدلالي والثراء التأويلي للرواية بصورة تجعل كلا من المؤلف والبطل والقارئ في تحاور جدلي كثيف، لا يكف عن الأخذ والعطاء والدلالة في نفس اللحظة التي لا يكف كل منهم عن الاستقلالية " فبعض الضمائر التي تحيل عليها الشخصية تميل في الحقيقة علي ما هو ضد الشخصية ، أي علي ما هو ليس بشخصية محددة. فضمير الغائب ليس إلاَّ شكلا لفظيا وظيفته أن يعبر عن اللاشخصية ، لان القارئ نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون في القصة"وهذا التفاعل والتشابك من جهة، والاستقلال والتنائي من جهة أخرى يعد من

سمات السرد التجريبي الساعي نحو (" التفاعل مع الجمهور وتشريكه ـ إن أمكن ـ في العمل الأدبي"(٤٦).

بل يجب ألاَّ نعد دعوة البناء القصصي لمشاركة القارئ في فهمه ووعيه هو قوام التجريب الأدبى ، فالحقيقة أنه ليس من أدب جاد خلاق وإلا كانت به هذه الدعوة الأصيلة دعوة القارىء ليكون جزءا من المعنى فيه ، ولكني أري أن قدرة البناء الروائي علي دعوة القراء للمشاركة في العمل الروائي لتكون دعوة بنائية وليس مجرد دعوة شعورية أو لفظية هو من المبتكرات التجريبية للسرد المعاصر،

لأن الكاتب المعاصر يصدر عن تصورات فلسفية وجمالية مغايرة في إبداعه، فهو يري أن الحقيقة ناقصة دائما عندما نراها وحيدين، ثرية معقدة عندما نراها بالآخرين ومعهم، فالحقيقة من التعدد والثراء والانفتاح والاستمرارية، إلي درجة دعوة الكون كله إلى مائدة فهمها وخلقها وهو ما دعاه الكاتب الروائي الإيطالى"ايتالو كالفينو" بالتعددية في حيث يقول:

(" المعرفة بوصفها تعددية هي الخيط الذي يربط بين الأعمال الكبيرة لكل ممن يدعي الحداثة وما اتخذ اسم (ما بعد الحداثة) ...إن ما يميل إلي الانبثاق في روايات القرن العشرين هو فكرة موسوعية مفتوحة ... فهي نتاج احتشاد وتصادم تعددية المناهج التفسيرية وأمزجة الفكر في اساليب التعبير ")(٤٧) .

هذه التعددية التي تظهر الكاتب متلبسا بكل شيء في ذاته، وخارج ذاتههي رؤية فكرية وبناء جمالي في آن، ومن ثم كنا نري دائما هذا الثراء الجمالي المتعدد الأداء في السرد لدي مؤلف " فتنة الأسر"

وهي سمة تجريبية تنمو نحو الجدل والانفتاح والثراء في بناء النص، وقد كان بطل الرواية نفسه علي وعي عميق بهذا التصور التنظيري داخل الرواية نفسها فقد اشرنا من قبل أن الرواية تتحول من الكلام على الكلام إلى الكلام ضد الكلام فنراه يقول علي لسان محاوره :

(" لم يعد المؤلف هو ذلك القادر المهيمن صاحب الأحكام الكلية الجازمة لأنه ببساطة ليست هناك أشياء يقينية حتى الموت بعده حياه ") ويوظف الكاتب تقنية المونولوج الداخلي ليكشف عن الهموم الداخلية لبطله فنراه فى الفصل الخامس من الرواية يورد هذه المناجاة الطويلة " رابطا بين دال الجنون ودال الإبداع بصفتهما خروجا علي المؤسسة بمعناها الشامل سواء السياسية والاجتماعية أو الفنية والجمالية بمعني الذوق الجمالي الشائع.

(لم تختلط الرؤيا علي ولم يعترك الشك بصدري أنك أنت هناك ، كذلكلم أكن مجنونا كما يقولون ، ولكن بطيئا واثقا عدلا تجئ لي، مالئا كل الوجود تأخذني علي جواد الخيال مترف النعيم بثوب من البلايا ، فأتدفق علي الدنيا نورا ونوارا وأريجا سائلا ويبقي مني بعد المعذرة كومة عظم مسحوقة ولسانا لا هجا باسمك").

والكاتب هنا يصور محنة الكتابة علي طرائق الحكي الصوفي العرفاني بصفتها واردا يأتيه، فيرتقي به في منازل الخيال والحال الجمالى، منازل بعد منازل خالقا هذا الجدل المشتعل بين تراب الأرض، وفتنة أسرها الموحش لوجوده، وبين نور السماء وقدرتها علي أن تفكه من أسر الضياع

وعدم التحقق، فالكاتب هنا علي وعي عميق بهذا الجدل في عملية الخلق الفني، وعلى وعى بخلق نص سردى حداثي قادر على جدل الرؤيا بين الواقع والحلم والمعاناة حيث لا يمثل هذا النص "(الرؤيا الفائقة جدا ـ عند الثيوصوفيين مثلا ـ بل لا يتخلي أبدا عن ارتباطاته الحقيقية بالأرض، بالخلفية الإنسانية، بالبعد الحضاري وبطبيعة اللغة وإمكانية اللغة ولكنه يريد في الوقت نفسه الوقت الذي يدرك فيه ... تفاهة تصور القطيعة الكلية عن العالم ـ أن يمارس نوعا ما من حريته)(٤٨) " .

حيث تنتقل اللغة على يد الكاتب من لغة الوعى المؤسسى الجاهز، إلى لغة الوعى الإبداعى، ومن خلال هذه الانتقالة الجسورة يعانى الكاتب ما يعانى وهو ما ألمح إليه الكاتب الكبير (كازنتزاكى) بقوله:

(إن المبدع يتصارع مع مادة قاسية غير مرئية، مادة أسمى منه بكثير . وحتى أعظم المنتصرين يظهر مهزوما، وذلك لأن أعمق أسرارنا السر الوحيد الذى يستحق أن يعبر عنه يظل دون إفصاح ولايخضع للإطار المادى للفن أننا نختنق داخل كلمة وعند رؤة شجرة مزهرة أو بطل أو امرأة أو نجمة صبح نطلق (آه) لاشىء غيرها يمكن أن يتلائم مع غبطتنا وعند هذه (الآه) نتمنى لو نعيدها إلى فكرة وفن لكى نمنحها للبشر وننقذها من فنائنا الشخصى فكم ترخص عندها وتصبح الكلمات ضعيفة متبرجة مليئة بالهواء والخيال)(٤٩).

وشاهد ما يقوله (كازنتزاكى) نراه عند الراوي وهو يحكي علي لسان بطله في مونولوجه الداخلي قوله:

("هذه قبضة التراب تعود إلي الأرض والباقي لك فما شأني بالآخرين ؟ صاروا حولي غريبي الأطوار ، قالوا هجرت عملك ونسكت في كتبك وجننت ") .

هنا يمثل الجنون وغرابة الأطوار والتعلق بوارد الإبداع والمغايرة عن القطيع وانتقال المؤلف بين الضمائر الثلاثة في هذه المناجاة بين "ألانا" و"الانت" و"الهم" ضافرا منهم جدلية الإبداع والاغتراب والتجاوز ومحنة التجريب ـ كل ذلك يمثل تقنيات فنية لحل هذه التناقض بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، بين العقل المقيت بوصفة مؤسسة متبعة والعقل الخصيب بوصفة جنونا عاقلا قادرًا علي إرجاع العقل إلي رحابه الطبيعي وردم هذه الفجوة الفاجعة بين عالمي الغيب والشهادة عالم الواقع والإبداع بمعني تمزق الإنسان والمجتمع والنظريات والممارسات بين المظهر المستعلي ، والجوهر المستخفي ، ويؤكد الكاتب هذه الفكرة المركزية علي طوال بنائه الروائي موظفا لها جميع آليات السرد والقص فنراه في الفصل السادس قبل الأخير يسرد مناجاة داخلية مصورا ممارسة هذه القطيعة عن أسر المؤسسة بمعناها الشامل ليمارس جنونه أو قل حريته طالقا لخياله عنان التأسيس الجمالى بديلا عن مؤسسة "تشمل" التأسيس أصلا لبنائها إياه علي شفا جرف هار،والكاتب

إذ يمارس هذا الجنون العاقل وهذا الفرار من الأسر المقيت علي أجنحة الخيال لا يفعل هذا ليحمي نفسه من الواقع هربا أو خوفا وليس مجرد مضاربة يقدم عليها سعيا وراء نتائج عملية قصيرة النفع كما كان الراوي يردد دائما علي طوال روايته، بل كانت ممارساته تمثل عبورا جريئا إلي ما وراء حدود العقل الاجتماعي الشائع ووراء

وجوده الشخصي المجمد عبر المواصفات الاجتماعية والسياسية المأسور فيها،إن عبوره الصوفي عبر تجليات الخيال الخالق لديه هو مغامرة جمالية ومعرفية تشق اللحم العفن لجثة العقل العانس وفتنة الأسر الرامس اللذين لا خلاص منهما بدون إخصاب الحدوس الصوفية واطلاقها كفيض تلقائي قادر علي مناجزة المؤسسة في صورتها الشاملة وفي هذا الصدد نستطيع أن نص هذا المنولوج الطويل للكاتب:

" صارت الكتابة بعد التفكير فيه ، حياتي، نزف دمي، وبراح هو الجنون الذي أكابد حتى ألامس حدوده، أجنحة الخيال بعدي بكثير، كنت مشفقا عليها لأنها تبتعد كثيرا بائسة فقيرة، في هذه الحالة بالضبط يلتهمني الحريق، ويذيب عظامي وتلك منطقة جديدة "، ثم يعاود منولوجه الداخلي في الفصل قبل الأخير قائلا:

" ماذا لو تركوني سائرا في وغل التذكر والوحشة الحميمة، لا ابصر إلاها طيفا، أقع ما بين الرؤيا والتصديق واقعا ومنغمسا في دوامة الشك وخندق البينبين " .

ويظل الراوي البطل المجنون الحالم المريض العفي يكدح في سفر ملكوت الرؤيا الصوفية ويجتاز أفق من بعد افق وهوالموازي الجمالي لوجدان وعقل الكاتب الراوي نفسه ومن خلال تقنية المونتاج السينمائي ومراكمة المشاهد الروائية مشهد وراء مشهد استطاع الراوي أن يجسد رؤيته المركزية عبر الرواية كلها وكأني بالكاتب الراوي قد استبدل تقنية السرد " سير ذاتي " بالسردالخيالى كدحا في ملكوت الرؤيا بدل الكدح في سراديب الذات، إن ما يريده البطل هو

كما يقول: (" فقط اتركوني سائرا في دغل أحزانى ومفتتحا أمام الوجد بابا بعد باب ").

لقد كان الكاتب الراوي هو البطل المشارك في جميع المشاهد الروائية السابقة وقد ساعدته هذه السرديات الذاتية علي استبطان نفسية بطله بشكل مباشر وقد تعددت مشاهد السرد الذاتي علي لسان الراوي المشارك، عبر البناء الروائي

مما أسهم إسهاما فعالا في تنمية الرؤيا المركزية للعمل، وتنمية بناء القصة من داخل شخصية البطل والأحداث التي يمر بها وفيها ومنها إلي سائر مكونات البناء الروائي وقد أتاح هذا للقارئ أن يكون مشاركا أيضا مع الراوي المشارك.

ولقد تنقل الكاتب الراوي من المشهد الجنوني الصوفي إلي المشهد الشعري الرؤيوي إلي المشهد الكابوسي بوصفه الوجه الآخر لأزمته وسط الأسر المؤسسي الشامل، فقد وضحت وجهة نظر الراوي البطل في الإبانة عن وعيها ووجهة نظرها تجاه الأسر الشامل الذي تخبط فيه ،وهنا تظهر سمة "اللابطل" علي لسان الراوي يوازيها سمة الشخصيات المعدومة الهوية (الاسم) على طوال الرواية هذه الشخصيات المجهولة التي تناوره في لعبة الأسر وفتنته الطاغية، فنري أحد رجال المؤسسة وهو مجهول الاسم يحاور الراوي قائلا له:

لا مكان لك، مازالت ذاكرتك تعمل نحن لا نحب ذلك كان يرتب علي كتفي

ارحل...

ثم يضع الراوي علي لسان بطله هذه النقاط الطباعية لتوازي الفراغ التام من الفصل والحركة والعقل حتى قوة التذكر فقدت لديه والحق أن الرواية تحتاج إلى دراسة جماليات الشكل الطباعى دراسة مستقلة لأنه مثل دالا جماليا بنائيا موفقا على طوال الرواية وبعد أن يضع الكاتب علامات الفراغ نراه يدخل عالم الكوابيس والأشباح الغرائبية حتى لندخل عالما أسطوريا عجيبا يذكرنا بمسخ الكائنات لدى (أوفيد) وسرديات التحول العجائبية فى ألف ليلة وليلة وبصورة تذكرنا أيضا بالخيال الجامح لجورج أورويل في روايتيه " (العالم عام ١٩٨٤)" "و (مزرعة الحيوانات)" حيث يقول الراوي علي لسان بطله :

" أشباحنا لا تشبه أشباحكم ولا تظهر دون إذن ولا تلبس الشيلان البيضاء ولا تأتي تحت بطون الخيل بجوارهن الفرسان، الأجيال الموجودة تم برمجتها في أرحام أمهاتهم، ووضع شريحة بها موصلات وأشباه موصلات فائقة الجودة بها كل ما يراد في فترة زمنية محددة لها جلود سميكة، عميان القلب، من اختير للمهام الخاصة ينامون في خيمة الأكسوجين، وينقل إليهم شهريا أربعة لترات من دم بنات عذارى يبلغون من العمر سبعة عشر عاما به اكبر كمية من ألاستروجين فيعودون فتيان بلا ذاكرة من جنس واحد متحد ").

إن الواقع المؤسسي المحيط بالبطل يصل إلي درجة كابوسية فادحة تشارف تخوم الأسطورة ، إن العمق النفسي للبطل وما يعانيه في

كابوسه يكشف عن عمق الموت والسيطرة والتسلط والأسر في واقعه حتى لينال الأسر الذات والذاكره وخيالها حتى خيال الذين مازالوا نطفا في عالم الغيب حيث يدخل الراوي البطل المنسحق في كابوس أشد:

"(وجدتني في صحراء هائلة عليها ركامات بيوب وأنقاض، آدميون وكنت كلما تقدمت ينبت الدم من تحت أقدامي ، تعثرت إبهامي في عين جمجمة فصرخت ...كانت الصحراء تنبت من حولي بملا يبين الهياكل العظمية التي دفنت فيها من زمن، وتخرج من باطنها مخلفات النفايات الذرية من تربة راشحة بالدم وكل شيء يتشح بالأسود من أول الرعب حتى الموت مرورا بالخوف ").

ومن خلال هذه المشاهد الروائية الكابوسية نري الكاتب في المقابل وتحت وطأة هذا الأسر المدمر للذات وأشواقها وانهيار البناء النفسي للبطل من خلال عمق تحديقه في وصف واقعه وإفراطه في هذا التحديق نراه وقد استنبت الحلم من تشققات روحه، وانصداعات فكره، ذلك أن التأمل العميق في حركه الواقع السياسي والاجتماعي المحيط به قد أحيا الأمل / الحلم من جهته ثانية وسيلة من وسائل الدفاع المواجهة ضد الموت المؤسسي الشامل إنه كاتب يقاتل بالحلم فنراه يقول علي لسان البطل في حلم شعري رفاف مشع بالأمل كمواز جمالي للكوابيس السابقة :

(" كأنها فتحت علي طاقات من الضياء أو سرب بنات حملتي منطرحا علي صدورهن متلمسا نعومة أجساد جرحها لمس الحرير وأدمتها أصابعي، ربما آفات حيوانات تحولت إلي إناث ولكن لست ادري شيئا ، صاروا حور عين كاعبات ثيبات وأبكارا متدفقا من بين

أصابعهن ماء الحياة، أكفهن الرحيمة روح تتراءى لاعمي فتبرؤه فيري، وهن يرفعن أكفهن البيضاء ليرفعن خصلات ذهبية من فوق جباههن فيذبن في الضياء)" .

أتصور أن مراكمة المشاهد الروائية والصور الفكرية والشعورية الحلمية والكابوسية بعضها بإزاء بعض يجسد لدي الروائي ـ فكرته المركزية وهو هذا الشعور العميق بالاغتراب الذي يحسه البطل المنسحق تحت وطأة أسر لا يطاق

وتعد لغة الأحلام الرفافة هي البديل الجمالي لهذا الواقع، وكما يقول كولن ويلسون عن المغترب اللامنتمي بأنه لا بد (أن يري رؤى فاللامنتمون "ينمون في أنفسهم قابليتهم علي رؤية "الرؤى" من أجل إيجاد حلول لمشاكلهم الاجتماعية والذاتية"(٥٠) .

التجريب في اللغة

يجب أن نكون علي وعي بأن أهم ما يميز الرواية القصيرة ـ ورواية صلاح والي من هذا النوع الروائي ـ هو لغتها المركزة المعبرة عن المواقف الأشخاص في تركيز بالغ دال فاللغة " تشكل في كثير من الروايات القصيرة جزء أساسيا في البناء الروائي وهي اللغة ـ تدخل في إطار التجربة الإبداعية ذاتها (" فاللغة في الشكل الأدبى ليست وعاء للنص بمكوناته السردية أو مجرد محاوله بل هي النص السردي نفسه بمكوناته وبدلالاته وإيحاءاته ولكن في تقطير فني دقيق فالشكل هو وظيفة لانه يمكننا من طريقة عرض المحتوي والأساليب الفنية المرصودة،وذلك في لغة وتشكيل أدبي وبناء تعبيري وموقف من العالم كما أنه في الوقت ذاته دلالة لأنه يشير إلي تقاليد أدبية

معينة وإلي فترة تاريخية محددة وإلي نموذج ثقافي وحضاري مخصوصين) (٥١)".

إذن اللغة هي كل شيء في البناء السردي للرواية لا بمعني الانفصال عما تشير إليه من دلالات خارج النص ولكن علي معني أن الفكرة المركزية في الرواية هي مضمون مجسد في شكل

وليس أمام الناقد غير المضمون الظاهر أمامه أعني الشكل المتجسد في البناء الروائي وسوف ننظر إلي عناصر التجريب الروائي اللغوي لدي الكاتب صلاح والي من خلال روايته والكاتب يلفت نظرنا للوهلة الأولي إلى مستويات لغوية جمالية متعددة نبعت من الشكل الجمالي لتجربته الروائية ومنها:

البنية الشعرية في الروايـة:

شعرية سرديات الواقـع:

تجاور المتنـاقضـات:

إسقاط حروف العطـف:

اللازمة اللغويــة:

جماليات المحظورات اللغوية:

إن شعرية السرد الروائي لدي صلاح والي تكاد تكون خصيصة جوهرية في جميع رواياته بما يحقق للكاتب مستوي دلاليا خصيبا ، وبخصوص روايته التي بين أيدينا (فتنة الأسر) تصبح السردية الشعرية وسيلة شعرية تعبيرية و بنائية في وقت واحد علاوة علي أن

الكاتب الجاد دائما يغامر في اللغة ليخلق لغته الخاصة القادرة علي تجسيد معاناته وتشكيل رؤيته بما يحقق له شعريته الخاصة غير أن السرد الشعري يصير إلي جانب ذلك ذا دلالة نبائية حيث تقع الرواية ضمن روايات تيار الوعي القائمة علي جعل أحداثها وشخوصها وزمانها ومكانها مجردات نفسية وفكرية تبين عن توجهات هموم الكاتب وجميع التقنيات الفنية الموظفة في هذا النوع الروائي مثل : المرض - الجنون - الحلم - الكابوس - المونولوج الداخلي - التداعي الحر- إلي آخره لا يستطيع تشكيلها بصورة أدق وأعمق سوي البناء الجواني للغة ومن ثم كان لجوء الكاتب للغة الشعرية واللغة الصوفية ضرورة بنائية في رواتيه وقد ألمحنا إلي ذلك بصورة مسهبة في صدد هذه الدراسة ، ويبلغ المستوي السردي الشعري ذري بللورية شفافة نافذة في الكشف عن طبيعة الشخصية لدي الكاتب في مثل قوله محاورا الحقيقة الغائبة التي ينتظر بلوغها:

(" كأن ملايين الخليقة الحسنة قد اختصرت فيك فتخمر فيك الجمال وتقطر منك الجمال ندي يشف الروح فتهتز جراحاتها لهبا مقدسا حارقا ملقيا بي في أنهار الشطح فأكابد غيابك في وجودك فلا أحد يراك إلاى، ربما كنت البذرة النقية من النور الخالص للنور وسلالات الطهر والملائكة") وقد صرح الكاتب مرارًا علي لسان بطله بأنه مكتشف رؤى وبأنه يكتب بالدم ويحفر في الروح هذا التصور الشعري الشفيف في سرده الروائي كان المستوي اللغوي الوحيد القادر علي تجسيد تقنيات سردية كالحلم والخيال والتجربة الروحية.

شعرية الوقائع السردية

من المعلوم أن التصوير الجمالي للتجربة له أنماطه الجمالية المتعددة وقد رأي علماء الجمال بعض الأنماط التعبيرية الجديدة البالغة الروعة والنفاذ في تصوير التجربة، والإمساك بجوهر الواقع في أسلوب بللوري صاف عفوي خال من الصور الخيالية النمطية ، هذا النمط الجديد من التصوير يمكن أن نطلق عليه " شعرية الحقيقة" وهو حالة من الاستغراق السردى العميق فى أعماق الواقع وحسيته بغية استقطار علاقاته العميقة فى أسلوب حسى مباشر يخلو من المجاز وإن كان أعمق من التعبير المجازى ومن هذا القبيل مثلا قول الشاعر المعري :

وأزهد في مدح الفتي عند صدقه　　　فكيف قبولي كاذبات المدائح

أو قوله:

تشتاق أيار نفوس الورى　　　وإنما الشوق إلي ورده

وربما اتضح المصطلح النقدي الذي أردناه آنفا " شعرية الحقيقة "وقد استطاع كاتبنا بدقته اللغوية واستقطاره روح اللغة ـ استطاع أن يمسك بهذه اللحظات الشعرية الحقيقية في حياة أبطاله أو في تصوير الأحداث يقول الكاتب علي لسان البطل:

(" كم مرة ضبطتني وأنا أرتب الأفراح والقهقهات وأرصها وأرتبها وأكومها بجوار الحائط في كومات حتى أخرجها متى احتجتها).

وهو تصوير صاف خال من الصور ولكنه تعبير عميق الدلالة علي مدي الاغتراب الذي يعيشه البطل وفي سياق أخر يصف تسلط أسر المؤسسة علي أفراد شعبه فيصف ذلك في أسلوب تهكمي ساخر :

" ليس جميلا أن ننفس تلك الجهور المضنية لتوفير الغذاء الذي فاض عن الحد حتى تجد المزابل في كل الأحياء الراقية مليئة بالطعام ولا يمنع الفقراء من أخذه ، أليس هذا توفيرًا واحدًا من استهلاك الأغنياء ".

ويقول عن رمز الحقيقة "علمتها أن أقبلها مغمضة العينين حتى أستطيع أن يتنفسها ".

أو قوله فى مناجاة ذاته:

(وسيتسع بساط الحب يسع الجميع، وكلما تنازلت عن شىء وودعته أبديا ارتقيت درجة حتى تودع الحياة وأنت فيها).

ويصف لحظة موت الحبيبة رمز الحقيقة قائلا:

لماذا ازدادت جمالا وصارت مكتملة فى الموت، هل لأنها ذاهبة إلى باريها ولايقبل أن تمر من بوابته إلا قوافل الطيب المعتق بالجمال).

ويصف الراوى جوهر معاناته فى مناجاته ذاته قائلا:

(فعندما تهتز أضلعى كنت أثبت أضلعى بأوتاد من الصبرواللامبالاة متوقعا أن تفتح كوة بالليل).

وفى مشهد سردى يبلور من خلاله الراوى لحظة الخروج من مؤسسات الأسر من خلال توظيفه رمز الناى الموازى الجمالى للذات المغتربة يقول الراوى على لسان بطله:

(وعندما تتوقف معترضة فى مسرى الدماء، تمد يدك وتعدله أفى مصراها ليتدفق صوت الكمان عاليا لأنك لاتتحمل سريان صوت الكمان الطفل الذى يحمل صوت الغريب والمجروح والمأفون).

ويجب هنا أن نكون على وعى بأن الكاتب يتقصد هذا السرد المكشوف العارى من المجاز والصورة، ويجب أيضا أن نعى هنا جماليات المباشرةالحسية الموظفة فى السرد لتعرية جرح أو إدانة مأساة أو مناورة واقع متكتم على نفسه، أو إغراء مساحات الصمت بمساحات الكلام، والمباشرة هنا أرهف فى الأداء السردى من جميع الشروط البلاغية السابقة ، إنها تجريب بلاغى جديد، ويجب أن نفرق بين المباشرة الفجة العاجزة وهى إحباط إبداعى، والمباشرة الحسية الجمالية القادرة على التصميم والبناء الفنى السردى، فالمباشرة المنتجة هى جزء من البنية السردية تشد نسيج السرد وتزرع المفاجآت الجمالية فى دروبه وتتخلل منحنياته الأسلوبية،وقد ترهف هذه المباشرة لتصل إلى مستوى من الأداء الفنى القائم على الاقتصاد الفنى المكتنز والتقشف اللغوى الدال، لتكون جماع استقطارات خبراتية للغة والواقع، فتذكرنا بالقوة الأسلوبية لتركيز المثل، ونفاذ وعى الحكمة، واقتصاد الأجوبة المسكتة

وهذه السياقات الأسلوبية المباشرة، تمتلئ بزخم أسلوبي احتمالى هائل ينأى بها عن معنى المباشرة بالمعنى الفج التقريرى ، فهى مباشرة بالمعنى الجمالى لمباشرة الأشياء والموجودات والكائنات بصورة عارية طازجة قادرة على الانغراس فى أعماقها المرئية واللامرئية معا،

إنها جماليات القيعان الحسية المضمرة يفضها الأسلوب الحسى المباشر القادر على خلق جدل سردى جمالى بين الصريح والضمنى والمضمر وعلينا أن نعى أن الواقع المحيط بنا هو نص مرمز معقد تنتفى فيه المباشرة أصلا.

تجاور المتناقضات

وهي وسيلة لغوية جمالية هدف إليها الكاتب كثيرا في بناء الأحداث والشخصيات والمواقف ، وقد استطاع من خلال شحن الموقف ونقيضه، أو الكلمة وعكسها،أو التركيب ونقيضه،استطاع أن يعبر عن مكنونات نفسية وفكرية لن يمكن التعبير عنها إلا بهذه الألفاظ وهذه التراكيب، ولقد كان الكاتب من رهافة الأداء اللغوي بما مكنه من النفاذ إلي مكنونات الشخصيات والأحداث، ولعل الكاتب يطالعنا منذ بداية روايته بهذه الوسيلة الجمالية فيقول واصفا بطله " (وكنت أتوقع أن يقع من ملابسه أو يتلاشى أو يغير ابتسامته التي لا تعني شيئا وتعني كل شيء ، كان ينظر في البعيد ربما لينظر إلي شيء، ولكنك بالتأكيدلا تستطيع أن تتجاهله ربما كان ينتظر رسائل من الماضي أو من المستقبل).

وهذا التصوير يقربنا كثيرا من هذه الشخصية الكلية المطلقة التي تنداح في رحاب أفق كلي،أفق الحقيقة وليس مجرد إنسان محدد من لحم ودم ، بل هو شخص ينتمي إلي نور السماء وطين الأرض معا.أو هو الراوى الفنان الذى يصور واقعه ويحلم له فى آن، وعندما يصف الراوي صوت بطله المريض وهو يصرخ في وجه آسريه كان يصف صوته بـ :

" كان الصوت عندما ينطلق لا تعرف من أين يأتي ولكنه يمر من صدرك ينطلق في أوقات غير محددة ولكن في حياها ومناسبتها".

وهذا الوصف علي قدر ما يحدق في قسمات محددة للبطل علي قدر ما يحلق في أفق إنساني رحيب غير محدد بعلائم معينة، وهذا له دلالة دقيقة علي أن عذاب البطل هو عذاب كلي شامل ينطلق من جميع الصدور ويعبر عن جميع عذاب أتنا وهمومنا نحن القراء.

إسقاط حروف العطف

من المعلوم أن حروف العطف هي روابط لغوية دلالية تربط بين المعاني في الجمل وفق طرق دلالية مخصوصة، وقد حاول الكاتب أن يوظف تقنية إسقاط حروف العطف من بعض مشاهده الروائية وذلك لغايات جمالية متعددة وذلك للكشف عن خبيئة نفسية بطلة، أو للكشف عن سرعة الزمن الخاطف في حالة الحلم وتداعي الوعي وهو أسلوب لغوي يتكافأ وسقوط حواجز العقل وروابطه لدي الشخصية في حالة حلمها أو حالة كابوسيها. نري هذا في هذا المشهد الروائي الذى يجسد الحلم الكامن في وجدان البطل (" لماذا في غمرات الجمال أجدني مقتحما أسوار الجلال كاسرا سدا من العزلة مخرجا القلب من قفص الروح داخلا ملكوتك في عمائي الأزلي سابحا في بحرك سابرا غورا بعيدا أكاد أغرق من عمق لجتك الأولي).

وهذا الانسياب التعبيري العفوى الخالى من الروابط اللغوية، والتعالق النحوى العقلى المنظم لبناء العبارة السردية يوازي الجو الأثيري الشفاف للحلم السابح عبر ديمومة حياتيه خالية من فواصل الزمن النثري فتواتر أسماء الفاعل (مقتحما- كاسرا- مخرجا- داخلا- سابحا) يمنح أسلوب الراوى هذه الخفة الرشيقة التى يراها الكاتب الإيطالى (إيتالو كالفينو) فى جماليات الكتابة لدى (ميلان كونديرا) من خلال روايته (خفة الكائن التى لاتحتمل) المضاد الجمالى لثقل الترميز الحياتى الذى لايحتمل حيث: (إن ثقل العيش متضمن فى البنى أساسا فى الشبكة المكثفة للبنى العامة والخاصة التى تطوقنا بإحكام اكثر وأكثر)(٥٢) فتكثيف الكتابة هنا يخلق الخفة والرشاقة من خلال جو الحلم الذى يكثف الشكل السردى، ويختصر المسافات بين حالة نفسية وأخرى، وكأن الكاتب هنا يكدح فى مراقى الحلم والخيال كدحا جماليا ليلاقى ذاته الحقة، فى مقابل ذاته الأسيرة فى سجون المؤسسة المحيطة به، وكأن تصفية الكتابة من ثقل المادة فى الحلم ،وتصفية التراكيب والجمل من ثقل اللواحق النثرية،هما الموازى الجمالى السردى لتصفية وجود البطل نفسه من أسر المؤسسة وقيودها ،كمانلحظ أيضا إسقاط الحروف العواطف في تصوير الراوى الجو الكابوسي الذي يعاني منه البطل، عندما ألصقت به تهمة الجنون و التي زجت به إلي المستشفي، حيث نري هذا المشهد:

(تمهيدا لاشتباك الشباك في شبكات المشبك المشبوك شبابيك المشربيات المشنقة بالبشانق التي تدور منكشفة علي محور الساقيه خط مرج ٣٨ ، ٩٧ مع خط أفق الإقليم السابع ١٢٣ سيجما لمدة نصف ساعة لأن من يملك .. كبير " .

ولعل الكاتب يصور لنا وعي بطله من خلال هذه الانسيابية الكابوسية التي انفلت فيها الوعي من عقاله اللغوى الطبيعى، تاركا تداعياته الحرة في تدهور نفسي بالغ الدلالة علي فقدان عالم العقل في عالم مؤسسى مد شن علي أسر العقل وملاحقة الحالمين، وإيداعهم المستشفيات الرمز الدال علي القمع والتغريب، ولعل حذف الروابط هنا يكون رمزا علي فقدان قوة العقل علي التواصل في مجتمع قائم علي العنف الرمزي والقهر اللغوي، الذي يغرب الناس عن لغات وجدانهم، وأشواق عقولهم وقد عانى الراوى من ذلك في صدر هذا البحث وما يؤكد رؤيتنا قول الراوي علي لسان بطله:

(" أشواقي للإنسان الذي أوحشني طاغية وغير محدودة بحدود أقطع من عزلتى وأمد جسرا من التواصل ولكن لا جدوى فلغاتنا مختلفة تماما كأنما هبطت من مكان آخر، رغم امتداد جسور تواصلي مع الحيوان والنبات والجماد الكل في وحدة مطلقة)" . وهو مشهد روائي عميق الدلالة عما أبنا عنه آنفا من الإحساس الحاد بالاغتراب اللغوى الموازى الرمزى لوجوده العقلى والنفسى،

مما يشير إلى عدم التواصل الذي يعانيه البطل في جدران المؤسسة / المستشفي رموز القهر والقمع واللاتواصل .

اللازمة اللغوية وفضاءات السرد

رغم أن اللازمة مصطلح موسيقي إلا أنها قد انتقلت إلي جميع الفنون تقريبا ، ولكل كاتب لوازمه للغوية التي اعتيدت عنه وارتبطت به وصارت ملمحا من ملامحه بما يبين عن أصالته التعبيرية الخاصة ،

إما في حالة روايتنا فقد كانت اللازمة اللغوية فيها كما يقول (روبرت همفري) :

"صورة متكررة ، أو كلمة تحمل ارتباطا ثابتا بفكرة معينة أو بموضوع معين) (٥٣)وقد استخدم صلاح والي علي طوال روايته عبارة فيها كثير من الابتذال اللغوي وربما نراها نوعا من جماليات القبح والعبارة هي :

(أنا عبد العال يا كلاب) صفحة ٢٨.

(أنا عبد العال يا كلاب ، سأظهر لكم من كل مكان) صفحة ٣٠.

(أنا عبد العال يا كلاب ، كلما تعاملت مع الناس زاد احترامي لكلابي) صفحة ٣٣.

(أنا عبد العال يا كلاب ، أمامكم ووراءكم ومن فوقكم ومن تحت أرجلكميا بهائم) صفحة ٣٦.

مرحبا بالكلاب ، أنا عبد العال يا وساخة ، عبد العال في كل مكان الحصار الحصار يا شعب عبد العال) صفحة ٣٨.

(أنا عبد العال يا كلاب) صفحة ٥٧.

(صدقتم أنكم كلاب وعرفتم أننى عبد العال يا كلاب) صفحة ٦٠.

(اعتدل ، صرت كلبا مثلهم ، الكل قبض الريح باطل ، لكن أنا عبد العال يا كلاب ، عبد العال الذي لم ينحن ضاربا كل الظروف الحذاء ، قفزت بكرامتي وحريتي والعراء والجنون لكني رغباتكم المكبوتة يا كلاب) صفحة ٨٢.

والواقع أن الكاتب قد ردد هذه اللامة اللغوية كما رأينا علي مدار روايته وغالبا ماكانت تأتي في المواقف السردية الروائية الكثيفة المعاني والمأزومة سواء علي مستوي الأشخاص أو الأحداث والمواقف ولكني أتسائل هل إذا بلغت الفجيعة حد المأساة يرخص للكاتب هذا الانحدار اللغوي للتعبير عن أزمته التعبيرية ؟ إن هذه المفردات ـ وقد وجدنا كثيرا أمثالها لدي كتاب وشعراء كثيرين من لدن امرئ القيس وأبو نواس وبشار بن برد وابن سكرة والرقعمق وحتى الشاعر أحمد مطر ومظفر النواب ونزار قباني، فليس الأمر بالجديد فى التراث الشعرى والسردى على السواء، فما ضرورة التعبير السردى لهذا المستوى اللغوى؟!

ولكن فيما أري فإن الراوي عندما كان يعاني قهر الكبت ولوعة التعذيب، كان يجنح إلي تطرف مماثل في هذا السباب اللغوي المبتذل فهو يفرغ انفعالاته في " طرطشات" انفعالية غير منضبطة، والفن هو القدرة على السيطرة اللغوية، والقدرة على التنظيم والتركيب، وكان علي الراوى أن يفرق بحسه اللغوى بين الواقعية اللغوية التىهى استقطار لروح الواقع، وبين الوقائعية الحسية الفجة الملتبسة بشوب الواقع وغواشى المادة ، فليس باسم واقعية الفن أن يبتذل الفنان لغته لتصير مثل لغة الشارع، ولكن الواقعية نفاذ بصيرة، وعمق إحساس، ونضج موهبة، بحيث يتمكن الفنان من استصفاء جوهر الألم المحيط به ويجسده في شكله الجمالي الخاصنوإلا فما الفارق بين لغة الفن وأي سباب فاحش يرغي ويزيد في لغوه كما يريد ؟! وكما يقول (كلايف بل): (أن يقفز المرء ويصيح ذلك تعبير عن النفس وإن لم يشف غلة ولكن أدخل فكرة الشكلية تجد فى الرقص والغناء بهجة

مشبعة الشكل هو الطلسم وبالشكل تتحول الانفعالات الغامضة والعصية وغير الأرضية إلى شىء محدد ومنطقى ومتجسد فوق الأرض)(٥٤).

وكان في طوق صلاح والي وهو كاتب متمكن من لغته، أن يناور لغته بصورة اكثر نضجا حتى تصفو له وترق وترخي له القياد أما أن تستقحم عليه وتناوئه وتفتنه عن نفسه فهو شىء من فتنة اللغة التى استعاذ منه أديبنا العظيم الجاحظ عندما قال(وأعيذك من فتنة القول) وما وقع فيه الكاتب صلاح والى اسميه نوعا من بغي الكلم علي التجربة الشعورية، وذلك يحدث حين يتهاوى الشكل الجمالى عن استيعاب التجربة .

ولعلنا إذا انتقلنا إلي مشاهد لغوية أخرى فى الرواية وجدنا لدى الكاتب مشاهد من التجريب اللغوي تعوضه عن عدم توفيقه السابق. وهذا ما سنجتليه فى جماليات المحظورات اللغوية فى البنية السردية للرواية.

جماليات المحظورات اللغوية

تقابلنا علي مدار رواية صلاح والي تعبيرات صادمة للذوق الاجتماعي الجمالى أيضا، فهى موغلة في (قرفها التعبيري) إن صح التعبير وهي دائما تأتي عند ما يصل الكاتب في وصفه لأحد شخوص روايته أو أحد حوادثها إلي درجة الاحتقان الانفعالى، ولنتأمل بعضا من هذه التعبيرات .

فبعد أن يصور الكاتب أزمة بطله الذي يحس بالوحشة وسط واقعه الآسر في لغة شفافة عالية نراه ينحط في وهده لغوية غائرة مصوراالمآل الذي سيصير إليه واقعه إذا لم يغير ما فيه من قبح فيقول الراوي علي لسانه :

" لن ينفد أحد بجلده من تلك المبولة التي انهارت فانزلقنا في خرائها) لكن هل نستطيع أن نقول أن الواقع المؤسسي القبيح يحتاج إلي مثل هذا النوع من قوة الإثارة التي تصل إلي حد الوقاحة اللغوية بحجة أن الوخز الخجول أوصلنا إلي ما نحن فيه!! لكن الدكتور مندور يري :

(" أن الأدب المكشوف يغلب أن تنفر منه النفس لأن الحياء جمال والتبذل قبح" (٥٥) فاللغة المحظورة فى هذا المجال تهديم وتشويه للفكر وتحطيم لقيمته لأن "الإحساس المسرف والعاطفة المطرطشة خليقتان بأن تصرفا النفس عما تقرأ والتبذل حتى فى الإثم يذهب بالشعر".

هل قبح الواقع وقسوته على الكاتب قد دفعا به إلىأن يكيل له الصاع صاعين ؟!! فيبادله قساوة تسلطية بقساوة لغوية تساويه؟!! هل الفن انعكاسآلى مرآوى للواقع؟ أم اندغام فى عمق الواقع وتجاوز له فى آن؟ المعلوم أن النص الجمالى لا يساوى الواقع ولا يطابقه بصورة ميكانيكية، بل هو يوازى الواقع جماليا ويتجاوزه، ومن ثم كنا نقبل من صلاح والى هذا التعبير لو كان مثلا على لسان بطل يعانى واقعا كابوسيا فى غياب سلطة العقل، أو أثناء ممارسة التعذيب ضده بتهمة الجنون فى المستشفى وهى مشاهد تكررت كثيرا على مدار الرواية

وكان فيها مندوحة لهذا الترخص اللغوى، أما فيما سوى ذلك فليس للكاتب مندوحة فيه

ولكن الكاتب يوفق فى مواقع روائية أخرى حيث يصور اغتراب بطله فى أسوار المؤسسة فهو مأسور فيها يحس قهر العزلة والأسر فنراه يقدم هذا التصوير السردى الجميل:

(كانت أياما طويلة نعيش فيها داخل قفص القرود تنحني باستمرارفي الخنادق في الهناجر ، في الملاجئ قليلة هي أيام الفرح بلقاء من تحب ")

وفي وصف مماثل لأفراد المؤسسة بما يكشف عن جوهر شخصياتهم يقول الكاتب :

" إذا كانت كل امرأة قد اختارت خرابة وحفرت فيها ودفنت الضمير ووضعت فوقه ملابسها الداخلية وردمت عليهم وأقامت فوق كل هذا ناطحة سحاب من المحكمات عن الشرف والأخلاق والضمير أيضا دون أن يهتز لها جفن قد ترتعد خشية نقل الموتى من كل هذا ، لكن الرجال والنساء هؤلاء لا تهتز لهم شعرة واحدة) وهو وصف يستجلي بعمق جوهر هذه الشخصيات القاسية الفظة ومدي أسرها وتسلطها وملاحقتها لشخص مثل الراوي في رقة شعوره ونبل مقصده ، كما أن التصوير السابق تصوير أصيل مستمد من مفردات الحياة اليومية البسيطة بما يضعنا أمام جماليات تجريبية جديدة مغيرة للفخامة التقليدية الجامدة والطهر اللغوى التقليدي الفج، وفي هذه الجماليات الجديدة (تستخدم الألفاظ العادية، والثرثرة اليومية، ومعهود أقوال الناس وتصوراتهم في الحياة اليومية).

فإذا انتقلنا إلى مشاهد أخرى وجدنا عديدا من الرموز المحظورة التى تكشف عن جماليات القبح فى الرواية، فثمة رمز لاحق الراوي في مواضع كثيرة في روايته خاصة في الفصول الأخيرة وهو رمز الرغبة في " التبول" و(الاستحمام) و(العرى) ونحن لن نستطيع أن نتصور جماليات هذا القبح ما لم تكن مندرجة في سياقها الروائي الكلى الدال، وفي علاقاتها بالشخوص والمواقف والأحداث، فهي رموز ذات دلالة كبري علي مستوي الفكرة المركزية للرواية كلها، فقد جاء في تصوير الراوي لنفسية البطل بعد أن كشف زيف المؤسسة والمستشفي رموز الأسر والقهر، ثم يتبع ذلك بمقاطع شعرية خالصة وكأنها انتشاء بعالم آخر مما يذكرنا بكلام الراوى عن بطله حامل الكتاب والزهرة بأنه يحمل كتابا به الأجزاء التالية(عبر الداخلى المرآة- انتشاء بالأنا العليا- دحضا للعقل) .

(لا ممرض ولا ممرضة ، وحدي مع اللاشيء مسلوبا وصامت

السماء لدي السماء تسربلت خلف العمائر والمعابد

لم يبق من أحد تصادف أوتعاهد

لم تبق عمائر أو معابد

وبعد أن يصعد البطل ذرة الشعر اللبلورية المتلئلئة نراه ينغمر فى وحل الواقع ولنتأمل المشهد التالى:

ثم يتابع البطل : كنت قد أزحت الغطاء ونزلت من علي السرير متجولا بالحجرة ثم خرجت فوجدته أمامي.

أي خدمات

دورة المياه

ألا يعكس هذان المستويان اللغويان المتناقضان كل التناقض صور التناقض بين البطل وواقعه من جهة، واغتراب اللغتين لغة البطل ولغة واقعة بصورة فادحة من جهة أخرى !!

إذن الرمز هنا للتطهر من أرجاس المؤسسة في كافة صور أسرها وكنه تطهر باللغة وفى اللغة وهذه وظيفة الفن التطهير والبناء والحرية (فالخلق والابتداع فى النشاط اللغوى أهم بكثير فى دلالته على الحرية، لأننا هنا نقوم بإنشاء عالم جديد ابتداء من اختيار عناصر معينة اختيارًا متفردًا متميزا، والحرية هى فى النهاية إقامة قصدية لجديد إن النشاط اللغوى دليل عظيم على قيام الحرية بالفعل لأنه مجلى للتغير والتعدد والاختيار والخلق جميعا).

ثم ينتقل الراوي في سرده في الفصل الأخير مصورا ذات الرمز قائلا :

" احتجت دورة المياه بشدة فلم أجد وأصبحت قدرتي علي مقاومة المتبول أمرا مشكوكا فيه ، أحسست أننى أغرق في دوامة عميقة "

ثم يعاود مرة أخيرة الرمز من خلال وصف وضعيته في المكان الضيق فيحاور المسؤولين عن ذلك :

" عندما خرجت لقضاء حاجتي سالت الذي اصبح مشفقا علي متى تنتهون منى ؟ قال : عندما لا تصدر لنا الأوامر بالمرور عليك " .

إن المتتبع لحياة الرمز(البولى) لدى الراوى فى المشاهد الروائية السابقة يستطيعقراءة مدلولات جمالية كثيرة، حيث يصير رمز التبول كمن يتخلصفى حياته من بقايا فاسدة علي المستوي الشخصي الخاص الموازي الجمالي للتخلص من أسر المؤسسة، ورموز المستشفي، والمخزن، وألوان التعذيب المتعددة التى تعرض لها البطل، وهو أمر يؤكد مدي التشويه الكبير الذي يصاب به المقهورون علي المستويين النفسي والجسدي معا، سواء كان المقصود بذلك هو الكاتب أو من يكتب لهم، أو بنى الواقع السياسى والاجتماعى التى تكتنفهم جميعا، الأمر الذى يتسق فى النهاية وعنوان الرواية(فتنة الأسر) والفكرة المركزية المجسدة علي طوال بنائها السردي.

المصادر والمراجع

١-صلاح والى، فتنة الأسر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة ط/٢٠٠٣.

٢-د/ محمد عبد الحليم غنيم، شعرية السرد الروائى، قراءة فى روايات صلاح والى، ضمن(قضايا الإبداع والرؤى المعاصرة) مؤتمر الشرقية الأدبى،٢٠٠٢/ص١٠٥.

٣ -عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة-دار الطليعة،١٩٨٢،ص٦٠.

٤- د/محمد عبد الحليم غنيم،مرجع سابق ص١٠٥.

٥-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة،دار الفكر للدراسات القاهرة،ط١٩٨٧،١، ص٤٣.

٦ - تيرى إيجلتون، ما الأدب، تر- أحمد الشيخ الأربعائيون الإسكندرية، يناير١٩٩٢، ص١٤١.

الوجودية فى الفكرالعربي-تر حسين اللبودى، مجلة إبداع ع/٤-إبريل/١٩٨٤/ص١٥/١٤،وانظر أيضا/ جون كوكشانك // البير كاميه و أدب التمرد/ تر/جلال العشرى/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/١٩٩٠.

٧ - د.محمد عبد الحليم غنيم، الرعية وهجاء العشيرة الانترنت/ htt.www.nashiri/ ٢٠٠٤/٥/٥.

٨ -هربرت ريد/ معنى الفن/تر سامى خشبة/ مكتبة الأسرة/ الهيئة المصرية العامة للكتاب /١٩٩٨ص١٩/١٨.

٩-محمد البارودى/ التجريب وانهيار الثوابت/الآداب/ع٦/٥- آيار – يونيو السنة/٢٠/١٩٩٧/٤٥.

١٠- تحولات الرواية الأوربية/ ساس أنا ماريا/ تر –د. صلاح السروى/ مجلة إبداع ع/٥/ مايو/١٩٩٥/ص٧٨/٧٧.

١١- فتنة الأسر .

١٢-آلان روب جرييه/ نحو رواية جديدة/ تر/ مصطفى إبراهيم /دار المعارف/ القاهرة/ط١/١٩٧٢/ص٣٠ .

١٣-عبد الله أبو هيف/ التقاليد والتحديث فى القصة القصيرة العربية/اتحاد الكتاب العرب/ دمشق /ص١٨٥.

١٤-يوسف الشارونى/ مع القصة القصيرة/ الهيئة المصري العامة للكتاب/ القاهرة/١٩٨٥/ص٢٧٤.

١٥-فتنة الأسر .

١٦- د. عبد البديع عبد الله/ محاولة الإمساك بالوعى المناسب فى رواية سميح القاسم/مجلة إبداع/ع٤/ ابريل/السنة ١٩٨٨/٦/ص٧.

١٧- فتنة الأسر.

١٨- ادوار الخراط/ الحساسية الجديدة.

١٩-د.صلاح فضل/بلاغة الخطاب وعلم النص/المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب/س عالم المعرفة الكويتية/ع٦٤/أغسطس/١٩٩٢/ص٥٥.

٢٠- فتنة الأسر.

٢١- فتنة الأسر .

٢٢-ادوارد الخراط/ماوراء الواقع/ مقالات فى الظاهرة اللاواقعية/ الهيئة العامة لقصور الثقافة/١٩٩٧/القاهرة/ص٢٤.

٢٣- فتنة الأسر .

٢٤-د. نظير جاهل، المنهج اللاسلطوى فى العلم، مجلة الفكر العربي ، بيروت صيف/١٩٩٧/ع/٩٧، ص١٥٣، وانظر أيضا/ توماس كون/بنية الثورات العمية/ تر/ شوقى جلال/ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب/ عالم المعرفة/ع/١٦٨/ الكويت/ ديسمبر/١٩٩٢.

٢٥-د. يحي الخاوى/ مراجعات فى لغة العلم/س اقرأ/ع/٦٢٠/ دار المعارف/١٩٩٧/ص١٣.

٢٦- روبرت همفرى/ تيار الوعى فى الرواية الحديثة/تر / محمود الربيعى/ دار الثقافة الجديدة/ ١٩٧٤/القاهرة/ص١٨.

٢٧-هيثم الحاج على/ التجريب فى القصة القصيرة/ كتابات نقدية/ ع ١٠٥/ الهيئة العامة لقصور الثقافة/ يوليو /٢٠٠٠/ص١٧٠.

٢٨-/ فتنة الأسر .

٢٩-د. سامى أدهم/ تفكيك العقل اللغوى/ دراسة ميتافيزيقية/ مجلة الفكر العربي المعاصر /ع٧٠/٧١ / العام/١٩٨٩/ص٢٩/٥٣.

٣٠-د. رمضان بسطويسى محمد، آفاق الإبداع والحرية فى عصر المعلوماتية/ دار الفكر- سورياط١/٢٠٠١/ص٧٠/٧١.

٣١-د. أيمن تعيلب،الاغتراب فى الشعر العربي الحديث/ دكتوراه مخطوطة /كلية الآداب جامعة الزقازيق/١٩٩٦/ص٤٤.

٣٢-د. الطاهر أحمد مكى /الرواية الجديدة فى فرنسا/دار الهلال / القاهرة مارس /١٩٧٧/ص٧٩.

٣٣-فتنة الأسر.

٣٤-د. عبد الله ابراهيم/ الرواية العربية والسرد الكثيف/ مجلة علاماتفى النقد/ج٢٧/ مج٢٧/ النادى الثقافى بجدة/ عدد مارس/١٩٩٨/ص١٠٤.

٣٥-د. حسين خمرى، فضاء المتخيل،منشورات وزارة الثقافة/ دمشق ٢٠٠١/ص١٧.

٣٦-آلان روب جرييه/ نحو رواية جديدة/ مرجع سابق/ص٣٦/٣٧.

٣٧-فاطمة قنديل/ التناص فى شعر البسعينات/ نقلا عن روبرت ينج/ س كتابات نقدية/ الهيئة العامة لقصور الثقافة/ع٨٦/ص١٥٥.

٣٨-أدونيس / الصوفية والسوريالية/ بيروت/ دار الساقى/ط١ ١٩٩٢/ص٥٩.

٣٩- فتنة الأسر .

٤٠- وين بوث/ بلاغة الفن القصصى /تر /أحمد خليل عردات/ ود.على بن أحمد الغامدى/ط مركز الترجمة/جامعة الملك سعود/١٩٩٤/ص٤٧٥.

٤١- عز الدين المدنى/ الأدب التجريبى / مركز الوطن العربي/س رؤيا للدراسات/رقم ١/ الاسكندرية/١٩٨٨/ص١٢/ .

٤٢-ايتالو كالفينو/ست وصايا للألفية القادمة /محاضرات فى الإبداع /تر / محمد الأسعد / مراجعة د. زبيدة أشكنانى/ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب/ الكويت/س إبداعات عالمية/ ع/٣٢١/ ديسمبر /١٩٩٩/ص١١١.

٤٣-عزيز السيد جاسم/ الشعر بين الحدس والأسطورة / مجلة الآداب البيروتيه/ع٧ /١٩٧٠ / ص٢٩.

٤٤-د. نجيب الحصادى /آفاق المحتمل / منشورات جامعة قار يونس/ ليبياط١/١٩٩٤/١١٦.

٤٦- د. حسين خمرى ، فضاء المتخيل ، مرجع سابق /ص٧١.

٤٧- ايتالو كالفينو/ ست وصايا للألفية القادمة / مرجع سابق /ص٢١.

٤٨- فتنة الأسر .

٤٩- روبرت همفري/ تيار الوعى مرجع سابق /ص ١١٧.

٥٠- د. عادل مصطفى // دلالة الشكل/ دراسة فى الاستطيقا الشكلية// دار النهضة العربية/ط١/ ٢٠٠١/ص٧.

٥١- د. محمد مندور /فى الأدب والنقد /دار نهضة مصر /ص١٢٩.

٥٢- فتنة الأسر/ على التوالى/ص٩٧/١٠٢/١٠٦.

الفصل الثاني
منطق الشكل الروائى رواية (الجميل الأخير)

يقول بطل رواية (الجميل الأخير) في مستهل روايته، بخصوص سفره إلى الخارج لنيل جائزة عن ضياع حقوقه الإنسانية في بلاده :

(وفتحت حقيبتي وتأملت الدعوة المرسلة إلى وأعدت قراءتها وتذكرت كيف لم يخطر على بالى أبداً أن يصل صوتي طوال هذه الأعوام إلى كل بقاع الأرض وأكون مسموعاً، وهناك تقدير ما لدعوتي، وكنت أود أن تكون الاستجابة بانتشار الدعوة في بلادي التي قابلتها بالعنف والسجن)

ثم ينتقل البطل فى مشهد روائي آخر على مقربة من هذه المشهد حيث نراه بعد ست صفحات من المشهد السابق يصف قلقه وشكه في حقيقة ما حدث):

لم يكن عندي ذرة واحدة من الشك أن هناك ما يدعو إلى الحذر لكنك لا تعرفي من أين، لكنك مبسوط من الاستمرار فى اللعبة، ومبسوط أنك أنت المتنور فى بلادك المتخلفة، وهنا يقف الإنسان فى موضوع الحيرة)

والمتأمل فى المشهدين الروائيين السابقين يدرك أفقا من الاحتمالات الجمالية والمعرفية يتنامى محاولا خلق نواة مركزية ولامركزية لمنطق السرد فى رواية (الجميل الأخير)، وسوف يتنامى هذا الأفق عبر نسيج الفضاءات الروائية المتعددة فالرواية تطرح شكلا روائيا معقدا،ينفتح على تعدد الرؤى التصورات،

فربما كانت الرواية تطرح معاناة سياسية اجتماعية أو نفسية حضارية أوجودية، بالمعنى الإنساني لا الفلسفي، ولكنها فى جميع الأحوال هى غير معنية بطرح شيئا مكتملا لكنها تطرح أشكالا جمالية بصددهاإلى الاكتمال،أشكالا معنية بالقلق الإنساني العميق تجاه تبيان الخيط الرهيف الفاصل بين الوهم والحقيقة فى كافة تصوراتنا ومفاهيمنا عن شبكة التنظيم الاجتماعي والحضاري التى تنتظم جميع خيوط الحياة من حولنا .

والكاتب فى معاناته الجمالية والمعرفية المتعددة يطرح من خلال هذا الالتباس الجمالى الروائى معاناة إبداعه، وقلق الكتابة فى ذات الوقت .ففي اللحظة التى يعانى فيها المبدع شروط واقعة الحضاري المحيط به، يختبر آليات إبداعه أيضا .ويبتلى تصوراته عن معاناة الخلق الفنى وآليات الكتابة، فالرواية إذ تصور الأشكال الجمالية الخاصة بها تصور أيضا علاقة هذه الأشكال بجوهر التنظيم الثقافى والحضارى والأسلوبى المحيط بها، فنرى الكاتب يقول فى نهاية روايته على لسان بطله :

(ولكنك تزداد متعة أن تكتب قلب الحياة التى تراها تغمس يدك فى دم الجنين، وتشكل ملامحه، كما ترى وتحب أن يكون، وليس كما هو كائن غير عابئ بالاعتراضات ،ولكن تحكمك هندسة الحركة ، وانبثاق الحياة ، وجماليات المشهد وإيحاءات توصيل الرسائل بحسب فهم كل فرد وحسب قوة خياله وثقافته)،والكاتب إذا يعانى محنة إبداعه يعانى محنة واقعة أيضاً ،لايهم أن تظل الأمور غائمة فى مدار رؤاه،أو تتنازعه أحاسيس متناقضة بين الوهم والواقع فيما يراه فى واقعة ،نري ذلك على لسان الكاتب الراوي فى حواره مع بطلة روايته:

قلت لها :كوني كما تبغين لكن الحقيقة.

قالت:أليست الحقيقة هى ما يقع فى نطاق حواسنا الخمس واستنتاجاتنا، أليس هذا كلامنا؟

قلت : لكنني أحس بشيء باطل وسط كل هذا)

ومن خلال الحوار الروائي السابق يجسد الكاتب معاناته فى الكشف عن الحد الفاصل بين الوهم والحقيقة فيما يراه فى واقعه،كما يكشف عن هول الوهم الرمزى الذى يؤطر إدراكاتنا وتصوراتنا حول مفاهيم الواقع والذات والعقل والوجدان وكافة العلاقات الاجتماعية المسيطرة على واقعة، والكاتب إذ يفعل ذلك يلتحم بكنه مجهول إلى حد كبير، ولا يستطيع أن يفك شفرات أسراره الاجتماعية والسياسية إلا بالمعاناة الإبداعية الأصيلة، يقول نيكوس كازتنزاكي :

إن المبدع يتصارع مع مادة قاسية غير مرئية، مادة أسمى منه وهو يكتب وحتى أعظم المنتصرين يظهر مهزوماً ، وذلك لأن أعمق أسرارنا تظل مجهولة، والسر الوحيد الذي يستحق أن يعبر عنه، يظل دون إفصاح ولا يخضع للإطار المادي للفن(٤)،فالمهم ليس تحديد المشكلة التى تكتنف حياة الكاتب الراوي، بل المهم الإحساس الروائى العميق بالشكل الجمالى والمعرفى المحيط بنا والذى يكتنفنا جميعاً ويشكل وعينا وإدراكنا الظاهر والباطن، و اكتشاف أن ما يبدو على السطح موغلا فى تلقائيته وطبيعته ، هو فى الحقيقة مظهر خادع للأشياء والأحداث حيث يكمن وراء الظاهر البراق الهادي، العمق المظلم الموغل فى اضطرابه واصطراعه،

وهنا تكمن حقيقة الفن فى أنه يفتح دوما الأبواب المغلقة لا المفتوحة فى الواقع الذي يعيش فيه، ودائماً الفن الأصيل هو القادر على تقديم صورة جمالية ومعرفية جدلية للإنسان وتاريخه بين الحب والكراهية، القلق/الطمأنينة، الحضور /الغياب، فقانون الجمال هو قانون السلب والإثبات ، التدمير والإنشاء. ومن خلال عمق هذا الجدل الجمالي والدلالي لمنطق الشكل السردى يشكل الكاتب أشد أنواع العذاب الإنساني إيلاماً فى ذات اللحظة التى يجسد فيها إمكانية الخلاص فى هذا العالم الذى نعيش فيه .

إن صلاح والي يحاول فى روايته أن يكشف القناع عن العنف الرمزى الهائل للمؤسسات العالمية التى غيرت مفاهيم: التاريخ والجغرافيا واللغة والإنسان بالمعنى السياسى التقليدي فى التنظيمات الاجتماعية والثقافية المعاصرة، إذ ينتقل مفهوم جغرافيا الأوطان من الحدود المادية او حتى حدود الهوية الثقافية المعهود إلى حدود مفهومية رمزية معرفية، بغية السيطرة على مجرى التاريخ العالمى المعاصر،وإخضاع الهويات الوطنية الأخرى وفق تصور الحضارة الغربية التكنولوجية المعاصرة لتوجيه العقل والعلم والواقع لتاريخ معرفى جديد قائم على السيطرة والقمع وإعادة إنتاج التنظيمات الاجتماعية للعالم وفق تصور مركزي مهيمن.

لقد انتقل صلاح والى من تصوير مكننته الواقع ومؤسسته) فى روايته قبل الأخيرة (فتنة الأسر) وذلك من خلال العنف المزى للمؤسسات العالمية الكبرى فى (الجميل الأخير)وذلك عبر توظيف منتجات العلم وثمرات التكنولوجيا والمعلوماتية من أجل السيطرة على الواقع الإنساني عبر جميع أركان الأرض داخل شبكة تنظيم

اجتماعي قاهر،لقد توازى التحول العلمي الصناعي التكنولوجي المعاصر مع تحول منظومة القيم والتقاليد والعلاقات والنظم، وأصبح العلم بعداً سياسياً غرائزياً متسلطاً هدفه السيطرة والعدوان والقمع وتفريغ الهويات المحلية والجغرافيات السياسية والثقافية للعالم،.

والكاتب يكتشف فى روايته الأخيرة أن المؤسسات الوطنية الداعية للانتماء للوطن أيا كانت صورته وحدوده، هى صورة من صور التنظيم الاجتماعى العولمى للقهر، فهى الوجه الآخر لقهر المؤسسات العالمية ومن ثمة فالرواية الأخيرة بقدر ما تحدق فى واقعها الحضارى العربي الخاص بقدر ما تحلق فى الواقع الثقافى العالمي المعاصر، وهذا ما يعطي لهذه الرواية دلالتها الجمالية والمعرفية الكبيرة وسط المشهد الروائي العربي المعاصر.

إن الكاتب إذ يعاني عبر روايته فكرة البحث الفاجع عن الحد الفاصل بين الوهم والحقيقة،هويته وهوية الآخرين، يكتشف ما يغشى وجودنا المعاصر من معايير وأنظمة وعلاقات معقدة تعرقل نمو اللغة والذات والتاريخ،كما يكشف لنا أوجه التنظيم الاجتماعي التسلطى التى أفرزها عصر ثورة المعلومات وتكنولوجيا الاتصالات،إيذانا بدخولنا العصر المعرفى الشبكي العلائقي الذى يعيد إنتاج علاقات التنظيم الاجتماعي للإنسان المعاصر وفق آليات سياسية واجتماعية واقتصادية عالمية قاهرة غاية فى التعقيد والتشابك والتداخل ويكون العلم فى واجهة التنظيم التكنولوجي الجديد، هو الموجه والمسيطر سواء لدى الواقع الغربي فى وجهه المركزي، أو لدى الواقع العربي الهامشي الذى تسيطر عليه شبكة علائقية تقليدية يفصل بينها وبين الواقع الغربي ما يفصل بين إنسان القرون الوسطى وإنسان القرن

العشرين، ترى ما حال البطل المنتمي للعالم الثالث – لو صحت التسمية رغم دلالتها القمعية التقليدية –وسط هذا الطوفان العالمي الجديد ؟!

لقد حذر فلاسفة وكتاب الثورة الصناعية والتكنولوجية من مغبة طبيعية العلاقات الاجتماعية والسياسية الآلية التى أفرزها العلم المعاصر فى العالم الغربي فأطلق عليها المفكر الأسباني (أوريتجا اي جاسيت)(ortega y gassetثورة الدهماء) والدهامائية فى رأيه هى حالة كل من يعجز من أن يضع لنفسه قيماً معينة على أسس معينة، سواء أكانت هذه القيم خيراً أم شراً فهى حالة من يشعر أنه هو(والآخرون سواء) ولا يحس من جراء ذلك بأدنى قلق، بل يستشعر السعادة إذ يرى نفسه مماثلاً للآخرين (٥)وما نراه عند (أوريتجا اي جاسية (فى) ثورة الدهماء(نراه عند اريك فروم (فى الاتوماتيكية الامتثالية)حيث يتم هذا الامتثال من خلال الخضوع للشعارات بل إننا نتجرع الشعارات، والفرد يكف عن أن يصبح نفسه، انه يعتنق تماماً نوع الشخصية المقدم له من جانب النماذج الحضارية ولهذا فإنه يصبح تماماً شأن الآخرين وكما يتوقعون منه أن يكون انه يستحيل إلى آلة إن كانت بشرية يصبح (روبوت) والإنسان الذى يتنازل عن نفسه الفردية ويصبح آلة متطابقاً مع ملايين الآخرين من الآلات المحيطة به لا يحتاج إلى أن يشعر وحيد وقلق بعد هذا (٦)

هذا على مستوى التنظيم الاجتماعي للمجتمع الغربي أما حال بطل رواياتنا بما أنه ينتمي إلى العالم الثالث، فهو يخضع لشروط اجتماعية أشد عدوانية وتسلطاً إذ لا يفيد واقعه العربى من ثورة المعلومات وتكنولوجيا الاتصالات بوصفها أدوات إنتاج حداثى وتأسيس

حضاربل بصفتها استهلاك قمعى:(فالحداثة التى تشهدها البلاد العربية ليست مشروعا فكريا هدفه مواكبة الثورة العلمية التى يشهدها العالم الغربى، بل هى مشروع تحديثى مبتغاه إنشاء دولة قوية تنهل من الحضارة الغربية نتاجها العلمى حتى تستطيع تأمين سطوتها وتحصين نفسها من الثورات الداخلية، فكانت الحداثة فى منشآت الدولة ومؤسساتها، إما على المستوى الفكرى فإنها لاتزال متخلفة تعيش حياة النموذج العربى التقليدى (٧).

ومن هنا تحافظ المؤسسات الوطنية داخل الوطن العربى على علاقاتها التقليدية المتخلفة بتسلط الآلة وقمع التكنولوجيا حفاظا على سلطتها وممارسة عنفها وقمعها الرمزى للوطن، إن العالم الغربي يعاني من بشاعة وخطر هذا العفريت(العلمي) الذى انفلت من القمم ولم يعد فى طوقه السيطرة عليه، بينما العالم العربي يعيد إنتاج نفس شروط قهره وقمعه باستهلاكه للتكنولوجيا الغربية المعاصرة فى إعادة ترتيب شبكة التنظيم الاجتماعي وفق منظومة قيمية تسلطية قاهرة تحرس مصالحه وتوجهاته محليا وعالميا.

إن معاناة الكاتب الراوي تتفاقم بصفته منتمياً للعالم الثالث الذى أفقده حريته مع البطلة (عاليا إبراهيم) المنتمية للعالم الغربي بصفتها مانحة الحرية وكافة الحقوق الإنسانية، إن هذه المعاناة التى أدت إلى التزاوج الآلي الميكانيكي المشوه بين البطل الراوي والبطلة نرى هذا فى المقطع السردى:

(أشارت إلى دورة المياه فوضع حقيبتي على الكرسي ومدت يدى لسحب فوطة، فأمسكت بيدي وسحبتني حتى الباب وأشارت إلى حذائي فخلعته فسحبتني حتى دورة المياه وقالت "تفضل كله موجود "ولما كانت أيام وليالي ألف ليلة قد مضت ومنذ زمن بعيد "

ولأن الزمن غير الزمن فلم أتوقع مثلاً أن أجد بيجامة على مقاسي وما إلى ذلك، ولكن خلعت كل ملابسي واستحممت فأحسست براحة ما بعدها راحة ثم وجدت سروالاً .وعادت وسحبتني إلى حجرة النوم كانت خالية من أى أثا فأجلستني واستدارت فكانت آنسة كاملة شديدة ...ولكنها أخذتني إليها، وكنت)أحس كأنما آلة تسحبني مني إليها(ويكاد عظمي يفرغ مما فيه، إن كنت مغرماً بالوصف لذلك إلا أن ما حدث لا يوصف(٨).

هذا التقارب الآلي والتلاصق الجسدي الخارجي أثمر تزاوجاً غير شرعي بين الحضارتين العربية والغربية، أشبه بالمسخ والتداخل العلائقي الكابوسي وهى حيلة رمزية روائية بارعة استطاع بها الكاتب أن ينشئ الأساس الحدثي لفكرته المركزية التى ستتنامى على طوال بنائه الروائى، ولعل المتأمل فى المشهد الروائي الخاص بالتلاصق الجسدي بين الكاتب الروائي والبطلة يدرك ذلك يقول الكاتب:

(تأملتها بعد الانتهاء فكان كالقتيل، فتشاغلت بالنوم فقامت إلى نفس الحجرة التي دخلتها سابقاً ، فتلصصت عليها كانت تمسك بمفك من النوع الكبير الحجم)فتضعه مكان سرتها وتديره رويداً رويداً رويداً فيبرز بيت والدتها إلى الأمام ثم سحبته وضغطت على جوانبه وشدت زراراً وأفرغت ما فيه من قوتي التي سحبت مني ثم أدخلته إلى جهاز كثيف التكوين وبعد قليل أخرجته ووضعته فى صندوق زجاجي"ويتابع الراوي "هل أفقت بعد ذلك؟ هل حاولت أن أشك أو أتراجع؟ أبداً فالإنسان جبان طماع ويبرر وكان يقول خليك مع الكذابوهو الكذاب(٩).

إن التزاوج غير المتكافئ والتقارب غير المتوازن بين الشرق المتخلف والغرب المهيمن ولد منظومة من العلاقات السياسية والاجتماعية والحضارية المتسلطة التي يقع فيها الهامش فريسة للمركز المهيمن، والكاتب إذ يعى تقليدية هذه العلاقة منذ نصف قرن من الإبداع الروائى العربى، غير انه يطور تصوره لهذه العلاقة وفق تصور عصر شبكات المعلومات، وعلى الرغم من وعي البطل الطرف المستلب بحقيقة ما يحدث إلا انه يستمر مستمرئاً لشيطان اللعبة يقول الكاتب الراوي على لسان البطل :

لماذا تريد أن تفلت رغم أننا نعرف أن الانفلات انفلات، ولكن نتغافل عمداً بابتسامة متواطئة من أنفسنا ، كدس الكلام المغطي وسط الكلام العادي للنساء فتفهم الرسائل التي تعقبها الابتسامة المتواطئة وتكون بمعنى –أنا فهمت فكيف لى –و بمعنى جاهز –لست أنني الوحيد الذى تفعل هذا فكثيراً ما ضبطت الكثيرين ودسست عقلك قبل الابتسامة، ولابد أن الدول تفعل ذلك فالذي يقوم بالفعل فى كل الأحوال إنسان(١٠)وهنا ينطلى الخط الفاصل بين الحقيقة والوهم حتى يصير الوهم حقيقة و الحقيقة وهماً، ومن هنا كان على البطل على طوال الرواية أن يعاني هذه التداخلات الشبكية المعقدة فى النظم والقيم والمعايير بين عالم الواقع كما هى فى الواقع العملي اليومي، وعالم التذكر الموازي الجمالي للذات الحقيقية

أو التي تتصور ذلك على الأقل، والكاتب على طوال الفضاء السردي يشكل نصه الروائي عبر اصطناع نمطين مختلفين فى شكل السرد، وبنية الدلالة، حيث يزدوجان فى وقت واحد قى خط سردى مستقيم ومتعرج معا.فتارة يجسد ما يحدث فى الواقع العملي، وتارة يجسد خطا سرديا متعرجا وشاحبا يصور ما يحدث فى الواقع النفسي أو

الافتراضى أو الاستشرافى،وهذه تقنينة روائية تجريبية جسد بها الكاتب إشكالية تعدد صور الذات الإنسانية فى علاقتها بواقعها الملتبس المتعدد الصور هو الآخر، حيث تتداخل الحقيقة بالوهم بالحلم بالخداع بالأنظمة الثقافية الرمزية المحيطة بنا والتى تصنع صور الحقيقة، لقد تم التزاوج الآلي الميكانيكي المشوه بين الأعلى تقنياً وتسلطا وهو الواقع الغربى، بالأدنى وعياً وعلماً وهو الواقع العربى، وسوف تتخلق جميع الحوادث الصغيرة عبر الفضاء الروائي كله لتصب فى هذا الحادث لأم –فأين تقع حدود فرادة الذات فى تداخلها القسري بالتنظيم الاجتماعي المحيط بها؟ هل يستطيع البطل الراوي أن يستنفذ ذاته وذات وطن وهوية حضارته وسط شبكة عنكبوتية هائلة قادرة على نسج ذوات وهويات العالم الأدنى عبر شبكة تداخلية حتمية داخل حدودها الكلية المسيطرة؟!

لقد أعيد تأطير خيال الذوات وأشواقها، داخل قيود مفاهيم كونية معلوماتية، لا قبل لها بالانفلات منها، أو حتى مجرد امتلاك وهم القدرة على مناقشتها،أو الانتباه إليها، فالبطل يعي بأنه صناعة قهر وتسلط جديد بين قهر نابع من ذاته، ليس مفروضاً عليه من خارجه، قهر نكون غير قادرين معه على اصطناع مسافة موضوعية بيننا وبين ما يحدث بجانبنا او فى أطرنا العقلية نفسها، مسافة نرى بها الخيط الفاصل بين الوهمي والحقيقي، لقد تحول العدوان والعنف والقهر إلى سلطة الرموز التى تشكل الوجدان الإنساني نفسه، ليعيد قهر ذاته بذاته يقول أدورنو:

(يبدو أن التدمير للأفراد كما يبدو فى الحرب ومعسكرات الاعتقال والإبادة قد اختفي وتقلص ليحل محله جيوش محترفة تستخدم

الاختراعات الحديثة للغاية لا من أجل تحرير الإنسان فى صراعه مع الطبقة ولكن من أجل التدمير الداخلي بواسطة الطرق العلمية، وذلك بأن نجعل الأفراد جاهلين بتأثير يومي من وسائل الإعلام والتسلية، فتتحول السيطرة والتسلط والإهاب إلى أمور اعتيادية ، وأصبح هم كل فرد أن يخنق ذاته وسط هذه البنية العامة للقمع والسيطرة ، وأن يتحدث لغتها، عن طريق تنمية الثروة والقوة ، وساهم فى تأكيد هذا التشيؤ وآليته سلسلة حشد الناس فى المكاتب وأماكن الاستقطاب الاجتماعي الحديث،

فالفرد لا يشعر بخصوصية فى العمل الذى يؤديه ، وخفت صوت الصراع بين الإنسان ونفسه وبين الفرد والمجتمع ، وذلك لأن إمكانية الفرد على إدراك القمع قد قلت تحت تأثير الحصار المضروب حول وعيه، فإن إدراك القمع يعتمد على المعرفة، والمعرفة تراقب وتحدد ، ولذلك فالفرد لا يدري عما يجري حوله شيئاً نتيجة للآلة الساحقة التى يضعها أجهزة الإعلام والتربية ، فيحتمى الفرد بالآخرين فى حالة من فقدان الذاكرة العامة (١١) وإزاء هذا القهر العلمي المبرمج والمنظم لإفقاد الذاكرة والثقافة والذات والواقع أشكالهم الخاصة بهم، نجد الكاتب الراوي يصور بطله عبر أزمنة متداخلة فى وقت واحد، فهو يعبر عن الحاضر بالماضي، وكأن ما يتم قد صمم آنفاً منذ سنين، أو يعبر عن المستقبل بالحاضر،أو عن الحاضر بالمستقبل، أما نحن فلسنا نحن وإن ظننا بأنفسنا غير ذلك ولننظر إلى هذا الحوار الدقيق الدلالة بين الراوي البطل والبطلة:

ليس هذا ما أردت

ولكن ما أردنا

لم تتكلم معي غير هذا، ولم تتأثر وأدخلت الشريط الثاني وأرتني كيف تنطلق قدراتي بالحديث بكل اللغات المختلفة، كأنما ركبت لي شرائح برمجة في دماغي ثم وقائع تربية ومؤتمرات وجلسات استماع، ولم يكن هناك مجال للاستغراب .هل أنا فرح بكل هذا فقلت بصوت عال :ولماذا نحتاج إلى الاستنساخ؟

هذا وهم (١٢).

(إن الكاتب يوظف هنا خياله الإبداعي الافتراضى خلق الأحداث والأفعال التى دشنتها الثورة المعلوماتية المعاصرة محولة الواقع نفسه إلى واقع خيالى افتراضى، ومفككة كل صور أطر الحقائق المحيطة بنا إلى إلى طاقة خيالية استنباطية، تكثف من طبيعة التنظيم الاجتماعي المحاصر لنا على مستوى الوعي واللاوعي معاً، إن المجاز السردي لدى صلاح والى يقطع أشواطاً متطورة في خلق تعبيرية جمالية جديدة قادرة على استثمار ثقافة الآلة وتقنيات الصورة لخلق أفق تخيلي افتراضي يقارب جو الأسطورة ،لاكتشاف قبح واقعه،وكان السرد يناجز عبر أسطورته المجازية الخاتصة أسطورة القمع المجازية المحيطة بنا فى كل مكان إن البرمجة الدماغية للذاكرة وإمحاء الحدود بين اللغاتءواستنساخ الوعي وتشكيله وفق هندسة معلوماتية قاهرة كل ذلك قد نقل المجاز السردي الروائي من شعرية اللغة التى كانت تسيطر على إنتاج صلاح والى السابق، لتحوله إلى شعرية الواقع

حيث يتحول التعبير عما يدركه الراوي في واقعه المعقد تعبيراً لاطلاء فيهولا تجميل، وترهف فيه كثافة اللغة إلى حدكبير ليتمتع السرد بخفة عارية تكاد تمحو الفواصل الرهيفة بين الوهم والواقع، ومن هنا ينتقلالمجاز السردى من تجسيد علاقات الواقع إلى استقطار جوهر علاقات هذا الواقع، وتجريد الواقع من غموضه وكثافته، ليبدو خفيفاً موغلاً فى العمق والنفاذ، والخفة هنا كملمح أسلوبي سردي مبتكر لدى الكاتب ليس المقصود به خفة أجواء الحلم،أو خفة الحدس الرومانسى أو الأجواء اللامعقولة التى تسبح فى غلالات أسلوبية أثيرية، بل هى كما حددها الكاتب الإيطالي كالفينو إيتالو:

(أن أغير مقاربتي للعالم، أن أنظر إليه من منظور مختلف ومنطق مختلف ومناهج تحقق وتعرف مستجدة إنها طريقة نظر إلى العالم تستند إلى العلم والفلسفة إنها خفة الاستغراق الفكري العميق فى تأمل علاقات الواقع الاجتماعي المحيط بالبشر(١٣)، وهو ما دفع البطل إلى تجريد هذا الواقع المعقد الزيف إلى صورة شريحة معدنية مبرمجة ركبت فى دماغه لتكوين بديلاً عن وجوده الإنسانى وواقعه ولغته ليصير هو ذاته وهماً من الأوهام ، وخيالا من الأخيلة التى لاتتمتع بالجذور الثابتة بقد ما تتمتع بالانفتاح التعددى لأفق المعنى الافتراضى،

بل يصبح الواقع الافتراضى أعمق نفاذا من الواقع التاريخى المادى نفسه، إن هذه الأسطورة الخيالية الافتراضية لحقيقة ما يحدث للبطل ، هى ما تدفعنا لوصف الشكل الروائي للرواية (بالشكل الأسطوري الافتراضي)،ليتصبح ثمرات التكنولوجيا المعاصرة هى الأسطورة القمعية للإنسان المعاصر.

ولقد استطاع الكاتب من خلال طلاقة الخيال الافتراضي أن يؤسطر الزمان والمكان والأحداث والشخصيات بما يجعلها مكونات سردية رمزية طافية باستمرار على جسر معلق بين الوهم والحقيقة، وربما يلتقي صلاح والي هنا مع الكاتب السولوفيني المعاصر (إيفالد فليسار)فى قصته القصيرة (المرأة ذات العضة الحديدية(١٤)أو الكاتب الإنجليزي جورج أورويل فى روايته الشهيرة (العالم عام ١٩٨٤)فى خلق هذا الجو السردي الأسطوري الافتراضي فى خفة سردية موغلة فى التجريد والعمق فى آن، من أجل كشف سطوة العنف الرمزي للتكنولوجية والعلم عندما تملكها الغرب المهيمن تقنياً ممارسا بها عنفا منظما على بلاد العالم الثالث الذى ينتمي إليه البطل ، لقد تحولت آليات الهيمنة والسيطرة من العوالم المادية الصناعية إلى هيمنة آليات المعرفة، وسطوة رموز العلم فالتحول فى السلطة كما يرصدها "ألفن توفلر (فى القرن العشرين لا يعني مجرد انتقالها من طرف إلى طرف آخر أقوى ليمارس هيمنته وتسلطه على المجتمع

بل يعني تغيير طبيعتها كنتيجة طبيعية ولازمة لظهور عامل حيوي فى تكوين السلطة وهذا العامل هو المعرفة، فلا المال ولا المواد الخام ولا الممتلكات المادية التي تشكل العلاقات السلطوية التقليدية فى العالم الثالث –عالم الكاتب الراوي – ليس كل ذلك هو المهيمن على سلطة القرن الواحد والعشرين، بل سلطة المعرفة التي يمتلكها الآخر –الغربي –المسيطر بعنف رموزه) ، هذه السلطة غيرت مفاهيم وأنظمة التسلط لتصبح دقيقة وموغلة فى حنايا الوجدان وخلايا العقل الإنساني، وأمام سطوة هذه الرموز يرصد البطل معاناته قائلاً:

(شبكات من الاتصالات وبرامج مكالمات وشكل انسيابي يعطيك إحساسا لعدم الأهمية، يبدو أنني أدمنت أن أكون مهماً فى كل دقة جرس من الأجراس الضخمة المثبتة على مزلقان القطارات يدق ساعة مرور قطار الحذر بين أضلعك متجهاً إما إلى أعلى فتحس أن روحك ضائعة، ودماغك سينفجر من الصداع الناتج عن عدم الفهم،أو يتجه إلى أسفل فتحس أنك مهدر الشرف والعالم يعرف ولكن الكل مشغول بغيرك(١٥).

كيف أدرك البطل حقيقية ما حدث وما يحدث؟!!هل سافر حقاً كما - ذكر فى روايته - لنيل جائزة فى الغرب عن ضياع حقوقه فى بلاده المتخلفة،أم كانت الجائزة وهماً من أوهام الغرب عن الحرية والإنسانية والمساواة ؟ إن البطل يحس بأنه سافر فعلاً فى كثير من مشاهد السرد الروائي ولكن يعود فيجزم بأنه كان فى نومه أو أنه كان حلماً أو وهماً ومثلماً كانت حادثة تزاوجه مع عالية الموازي الرمزي للغرب المهيمن -حادثة افتراضية وهمية، وثمن جائزته كان من ثمن كتاباته وتسويقها وليست جزاء قيمة هذه الكتابات ، وأن ما يراه دائماً يعذبه فى الخيوط المرهفة المتداخلة بين الوهم والحقيقة ، أنه سافر ولم يسافر، وجميع ما حدث كان مركباً الكترونياً بشرائح معدنية فى ذاكرته، أين الحقيقة وأين الوهم؟!!ثم يقول البطل فى النهاية :

(وما أن تتأكد من عدم جدوى محاولاتك إلا وتترسب بين يديك الحروف والكلمات نازلة تحت ماء الصمت ولا جدوى(١٦)ومن أجل كشف هذا الهول الرمزي الذى يبتلع النظام الاجتماعي برمته في جوفه الغولى ، يحتاج الإنسان أن يمارس جهداً خلاقاً خارقاً كافيا لخلق ذاته من جديد حتى يستطيع أن يرى ما حوله، وليس غير الفن وقدرته الخيالية الخالقة القادر على الكشف وإعادة تنظيم وترتيب الواقع من جديد ،

وإذا كانت الأسطورة قديماً بكافة أنواعها ومجالاتها هى التى فسرت غرابة الواقع وغموضه وطلاسمه المحيرة، فإن الاتجاهات السياسية والاقتصادية والعلمية المعاصرة فى محاولتها إعادة تنظيم الواقع ليكون أكثر قدرة على الوضوح والتحديد والمرونة كانت أكثر عنفا من الأساطير القديمة، من اجل استيعاب فرادة الإنسان خيالاً وروحاً وعقلاً، إن العلم المعاصر كان يعلن هدفه الظاهرى على الدوام وهو إسعاد الإنسان المعاصر، ولكن ما حدث كان العكس من ذلك فقد صار العقل الآلي القامع الذى سيطر على العالم المعاصر شرقاً وغرباً – صار أشد ضرارة وغموضاً من الأسطورة، وانتقل العقل الإنسانى الحديث من أسطورة حالمة إلى أسطورة قامعة، فبدلاً من أن يعتمد على الخرافة القديمة - مثل الأسطورة - أصبح يعتمد على الحتمية ...

فإذا كان جدل التنوير هو تحرير الإنسان من الإيمان الباطل بالقوى الشريرة والشياطين والمصير الأعمى فعندئذ تصبح إدانة صورة العقل كما تتبدى فى بنية التنظيم الاجتماعي هى أكبر استخدام للعقل ضد العقل نفسه (١٧)هل تناقش الرواية الخسارة الوجودية الكبيرة التى دفعها الإنسان المعاصر ثمناً لتكنولوجيا العلم وتحكم العقل الآلي الميكانيكي فى مقدرات الذات الإنسانية؟؟ أم تناقش فداحة ثمن العولمة بصفتها كباحاً للخصوصية الإنسانية؟ والفرادة الروحية؟ واختزال الثراء الإنساني الهائل داخل قالب علمي موضوعى محدد؟؟

وإذا كان الكاتب يصور على لسان بطله هروبه من القمع الداخلي فى وطنه من خلال دخوله السجن وسفره للعالم الأوربي من أجل حصوله على حقوق الإنسانية فى صورة جائزة –إذا كان هذا هو حال البطل فى وطنه فهل سيكون البطل أفضل حالاً فى خارج وطنه ؟!هل هناك حقوق إنسان فعلاً سواءً فى داخل الوطن أو خارجه؟ هل التسلط المؤسسى المتعدد الاتجاهات الذى جسده صلاح والى فى الجميل الأخير ومن قبل فى روايته (فتنة الأسر)هو رد فعل طبيعي للتسلط المؤسسي العالمي الذى جعل الهامش العربي تابعاً للمركز الأوربي وتحول معه العالم المعاصر إلى قارة ظلامية من القهر يتقاسمها قطبان من العنف الظاهر والباطن :القطب الوطني الطارد باستمرار لأبنائه والقطب العالمي الجاذب لهم لا على أن يعيد إليهم حرياتهم المسلوبة بل من أجل تفريغهم من جديد من وجودهم الإنساني وأشواقهم الروحية والفكرية الخاصة بهم، تحت شعارات وهمية تدعى الحرية المساواة ، حقوق الإنسان ؟ كيف نتبين وسط هذا الظلام الناعم المقنن الخيط الأبيض من الخيط الأسود؟؟

إذا الروايتان (الجميل الأخير ـ فتنة الأسر)تمثلان فيما أرى مشروعاً روائياً واحداً يستقطب أشكالا روائية ورؤى دلالية اجتماعية وسياسية متقاربة أو متكاملة، يقول الكاتب فى فتنه الأسر على لسان محدثه المجهول الهوية بصدد محنة دخوله مستشفى الأمراض النفسية:

(فكر فى لهرب إذن ، من حقك أن تجرب جئت هنا باختيارك ، رغم التقصير الشديد والإهمال ، والتفكير الارتدادي أثناء العمل ، ولا يخفى عليك أننا نرصدك باستمرار حتى أثناء نومك ، ولكن مالا تعرفه أننا أنفقنا عشرات السنينفى متابعتك ، وخلق كل الظروف التى أحاطت بك حتى كان هنا باختيارك مركز الأبحاث ، أحمد بركات ،

أحمد المصري ، عبد القادر الأسد ، العمارة التى تسكن ، جراب الحي وإزالته ليس له علاقة بقرارك ولكن قرارنا حتى لا تجدما تلجأ إليه ، حتى لو كان مجرد ذكرى ، لأنك بذكرياتك التى لم تستطيع اقتلاعها مع بعض الجذور الغريبة للضمير هى التى جعلتك فى هذه الحالة من التردد(١٨)هذا التفكيك المنظم الوجود الإنساني ، والتنميط المقصود لتوجهات الفكر والروح ، صوره الكاتب على لسان محاوره السابق، ثم ينتقل البطل /اللابطل ليبعد عن مواجهة هذا التفريغ الوجودي قائلا :

(كان كل شئ مدمجاً فى عماء وأنا أجرى باحثاً عن أى شئ أقيم عليه انهيارات نفس وسط صحارى الرعب ، كان عامود نور يقف وحيداً وقد حنى هامته بشكل نهائي .قلت فى نفس ما الذى أبقى عليك وسط هذا الدمار(١٩).

إن التدمير التقليدي للأفراد كما يبدو فى الاعتقال والإبادة والحروب لم يعد له مركز النقل الآن كما قال بورديو من قبل، لقد استبدل التدمير والتفريغ التقليدي بتدمير علمي منظم، وتحولت الإدارة إلى قنص وجودي للمؤسسة ، و تحول مراكز الأبحاث إلى دراسات منظمة للعنف كما يقول الرواى، لا من أجل تحرير الإنسان ولكن من أجل التدمير الداخلي بواسطة الطرق العلمية التى توصل إليها علم النفس السياسى المعاصر، وذلك بأن نجعل الأفراد جاهلين بتأثير يومي من وسائل الأعلام والتسلية فتتحول السيطرة والتسلط والإرهاب إلى أمور يومية اعتيادية وأصبح هم كل فرد أن يحقق ذاته وسط هذه البنية العامة للقمع والسيطرة ، وأن يتحدث لغتها ....وساهم فى تأكيد هذا سياسة حشر الناس فى المكاتب وأماكن الاستقطاب الاجتماعي الحديث ، وتحول الفرد الإنساني إلى مجرد

موضوع للتبادل السلعي بين أيدي الاحتكارات وأشكال التنظيم الاجتماعي للدولة ، وأصبح العمل لا يعمل على تفتح إمكانات الإنسان الخلاقة وإنما حشرها فى الاتجاه السائد حتى أصبح بنية عقلية سائدة وخفت الصوت الصراع بين داخل الإنسان ونفسه ، وبين الفرد والمجتمع ، وأصبحت إمكانيات الفرد فى إدراك القمع تمحى تحت تأثير الحصار المضروب حول وعينه،

ذلك أن إدراك القمع يعتمد على المعرفة ، والمعرفة تراقب وتحدد ، ولذلك فالفرد لا يدرى عما يجرى حوله شيئاً نتيجة للآلة الساحقة التى تصفها أجهزة الإعلام والتربية ، فيترابط الفرد بالآخرين فى حالة من فقدان الذاكرة العامة (٢٠)وعلى ضوء تصور ((أودورنو)) السابق لدور التنظيم الاجتماعي فى قهر الإنسان المعاصر ، نرى بطل الرواية يصور ذلك حينما يرى جميع مكونات واقعة قد أدمجت فى الصورة السردية لمجاز العماء المطلق ويظل البطل باحثا عن شئ أي شئ فلا يجد شيئاً ، لقد أدمجت الذات الإنسانية الفريدة فى صياغة اجتماعية كلية تفرز التطابق والتماثل والاتباعية ((الأتوماتيكية))فاقدة الوعي على مستوى الشعور واللاشعور معاً، وعندما يندغم الفرد المتفرد تحت وطأة أخطبوط التنظيم الاجتماعي السائد يتحول إلى واقعة مادية فانية لاترقى أبداً فوق مستواها البيولوجيا إلى وجودها السيكولوجي أو الوجودى!!وفى دخول الفرد وسط القطيع المحشود تصبح هذه الكلية الاجتماعية السائدة هى الحقيقة الوحيدة على حين أن الكل باستمرار هو اللاحقيقة، ذلك أن الحقيقة تكمن فى هذا التوتر غير المنسجم بين الفرد والواقع بصورة جدلية نامية ، لقد بلغ قهر المؤسسة ضد البطل مبلغا عنيفا

حتى ليصير عقل المؤسسة هو عقل البطل نفسه، بعد أن فرغ من ذاته وصارت جدلية العقل واللاعقل السارية فى جميع بنى الواقع والثقافة هى الجلية السردية السائدة على طوال الفضاء السرد الروائي!وذلك من أجل خلق مساءلة جمالية معرفية فلسفية عميقة الغور حول مدى حقيقة العقل المؤسسي السائد فى مقابل نزوع الشوق الفردي صوب التفرد واللاتطابق بما تطلق عليه المؤسسة جنونا، وهى صورة تذكرنا بجميع الاتهامات العنيفة التى اتهم بها المبدعون والثوريون والمصلحون الكبار.

ولعل هذا يجرنا بالضرورة إلى دراسات ثقافية مستفيضة حول مناقشة طبيعة الأسس والمعايير الفكرية والاجتماعية والحضارية التى تنظم حياة وطبيعة الثقافات والأفراد والشعوب سواءً داخل مؤسساتهم من جهة وفى علاقتها بالمؤسسات العالمية المعاصرة من جهة اخرى والتى تحاول صوغ الوجود الإنساني وفق تصورات أحادية مطلقة يطلق عليها العولمة .ولقد كان الراوى عالما بهذا التصور منذ روايته السابقة (فتنة الأسر) ولقد كان بطل رواية (فتنة الأسر)على وعى بهذا عندما قال (العالم يمر بالأفغنة ثم البلقنة ثم الانفصالات العرقية فتنفسخ الكيانات الكبيرة إلى كيانات صغيرة هشه لا تبنى حضارة ، ولا تكون قوية للدفاع عن نفسها ، وتصير تابعة بإرادتها

ويسهل حكمها وتغيير مصيرها بضغطة واحدة على بعد آلاف الأميال (٢١)

والبطل يحاول رفض هذا المصير الإنساني المأساوي الذى يعيد الحضارات المعاصرة الى عصر ما قبل التاريخ،وبناء الذات والعقل والحضارة وذلك بقوله:

ماذا أفعل هل أسمع ما قلت لك عليه سابقاً، أم أسمع نظريات التكوين المتغير للبلوريتاريا فى عالم متغير تغير فيه نشاط رأس المال ودورة عمله، فلابد للعمال من متابعة تطوير نظرياتهم عن طريق الطليعة المثقفة الراصدة، وتكوين تنظيمات جديدة نقابية تتصدى للشركات متعددة الجنسية ليس بغرض فرض رأى عليها ولكن من باب التشاور حتى نصل الى حل ولابد من المرونة وعدم الجلوس على مائدة المفاوضات بشروط مسبقة ، حيث أن سقف العالم قد تغير(٢٢).

البطل هنا يعنى أن العالم قد تغير، وفى واقعنا العربي المعاصر قد تم تغييرات كثيرة لا لصالح شروط هذا الواقع فى مواجهة شروط المجتمعات الأوربية المركزية، بل لصالح إعادة إنتاج شروط هذه المجتمعات لصالح الواقع الأوربى نفسه ، وهذه هى الطامة الكبرى التى يحسها البطل بعمق نلحظ ذلك عبر مجاز السرد الروائي فى قوله :

أفقت لأجدنى فى مكان مظلم ضيق أكاد أجلس فيه القرفصاء ، الجدران تراب متماسك قليلاً ليس له رائحة الأرض البكر ولا الطين ، فعرفت أنه حفر منذ أمل بعيد فلا تهرب من أنه أسر وتحديد إقامة بدلاً من الموت(٢٣).

وينتقل الكاتب بين ضمير المتكلم على لسان بطله، وضمير الغائب ليستغرق فى مونولوج نفسي كابوسي سواء على مستوى كابوسية الزمان أو كابوسية المكان، ففى بداية المشهد الروائي نجد المكان مظلما ضيقا تختنق الذات بين جدرانه ولا يسمح لتمددها فى رحابته، بل يقوقعها ويلويها القرفصاء، ويختزل مساحات جسدها مكمن الهوية الذاتية، فلا يسمح لها إلا بالجلوس القرفصاء، فقد تبدلت الأرض غير الأرض والتاريخ لم يعد لأصحابه ، لم تعد الأرض بكراً فى عهدها التقليدي السابق بعد أن وعى الراوي على لسان بطله : (فقد تغيرت تلك النظرية المسماة بالفيض والصدور فصار أقطاب المؤسسة لازم الوجود وما حولهم فى الكثافة الأولى واجب الوجود، ثم جميع البشر والحيوانات والآلات بين قسمين صالح للوجود ومنتهى(٢٤).

والكاتب يوظف التراث الصوفي فى محاولته أسطره بشاعة الواقع الحضاري المعاصر فى الغرب والشرق معاً، وهنا تخلق الرواية فى فضاء المصير الإنساني بصورة عامة شرقا وغربا، إذ تجسد جذور القهر المؤسسي داخل الوطن وخارجه والرمز الصوفي يوظفه السرد هنا يحفر عميقاً فى بواطن وخفيات المؤسسات الرمزية المعاصرة التى تفوق فى شموليتها القاهرة وحتميتها المتسلطة العوالم المرعبة للأساطير.

لقد استطاعت المؤسسات السياسية العالمية تحويل القهر والتسلط والعنف من حالة جزئية تضاد جوهر الروح وطبيعة العقل إلى وجود ثقافى كلى شامل ينبع من آليات العقل والوجدان والخيال، لصير الكيان الإنسانى كله تابعا بذاته، والذى اعتاد ابتلاع شكل التنظيم

الاجتماعي اليومي لمعتاد لقد أمحت المسافة الفاصلة الرهيفة بين ما هو خاص، وما هو عام، وماهو حقيقة وما هو وهم، سواء على مستوى الأفراد أوالشعوب ، وتبع ذلك سقوط مريع فى تبصر حقائق الأشياء ومعايير أشكال الواقع المحيط بناء :أين الحق وأين الوهم لا شئ يبين عن حقيقته بعد أن أنغمس فى ظلام مراوغ بين نور لا يسطع، وظلام لا يعتم، وهذه الفكرة التى اكتشفها الكاتب فى(فتنه الأسر)كان لابد لنا من عرضها قبل الدخول إلى عالم روايته الأخيرة التى نحن بصددها الآن، وهى رواية(الجميل الأخير) ،لأن الكاتب سيطور هذه الفكرة المتشعبة حتى منتاها فى (رواية الجميل الأخير)

وإذا كانت (فتنه الأسر)تجسد هذه الفكرة من خلال عنف المؤسسات الوطنية المحلية، فإن رواية (الجميل الأخير)تجسد هذه الفكرة من خلال عنف المؤسسات الوطنية مشتبكة مع عنف المؤسسات العالمية، حيث نعيش فى عالم يلزم الأحياء على العيش فى اخطبوتيته الرمزية التى لا يزيغ عنه إلا هالك حيث يسير أقطاب المؤسسة بما هم لازم الوجود كما يرى بطل الرواية، وما حولهم فى التراتب القمعي واجب الوجود، وما سوى ذلك فى التراتب صالح للوجود فى كنف القاهر الأكبر ومحو الوجود، حيث ينتفى تماما مجرد حديث النفس باختراق شبكة القمع الرمزى الأخطبوطية؟ !وكيف يحدث مجرد الهمس بالخروج من هذا الأسر !!والبطل يرى(الأمر لا يحتاج إلى تفكير فكل شئ مثل كل شئ)وأبيض الشيء أسوده، وانتهت الماركسية إلى المطالبة بعالم الرفاهية والمكتسبات الدائمة والسماح بالملكية والتعدد الثقافي والتحلل فى كل شئ ، فهكذا تساوت مع عدوتها الفكرة ." كيف ياناس "من هنا فقد المجتمع نظامه فأصبح فوضى ، إذن لا فلسفة لهذا المجتمع، وهنا يصعب رصد حالاته وقيام

ثورة مناهضة فالثورة مناهضة لنظام معين، وليست مناهضة لفوضى، وطالما أصبح القيام بثورة أمراً مستحيلاً فالحلم بأي شئ ممتنع، وطالما أن المجتمعات أصبحت هكذا، فلابد أن تنهار ويتوقف تاريخها،

لأن التاريخ يرصد لنا الآتي، وآليات الانهيار من موقع ثابت لنظام ما تقريباً، لكن عندما يصبح كل شئ منهاراً فلابد أن يتوقف التاريخ إذن يتوقف التاريخ وتختفي الفلسفة ويمتنع الحلم ولا يوجد أى منطق للحلم حتى بثورة وتصبح المؤسسة والهيئة هي الشكل...لا أهتم بعد الأيام أو الشهور التي تمضي لكن كنت جالساً القرفصاء واضعاً رأسي على ركبتي فى داخل الخندق رحم الأرض راضياً تماماً ، ولا أفكر فى أي شئ، فأنا أعيش يوماً واحداً طويلاً ، لكن لم أعد أتذكر الأصدقاء وتسقط الأسماء والحوادث كأنما حفرة قهوة سوداء سحيقة منصوبة كشرك وسط الذاكرة ، تتصيد ترتيب الحوادث فتقطع حبل التواصل فأقف تائهاً وسط الذاكرة يحيط بي الضباب ، وتبدأ الذاكرة فى التحلل مثل نسيج من التريكو تم فك آخر غرزة فيه فبشدة واحدة، يتحول النسيج إلى خيط غير مترابط كما تتحول المعلومات إلى حروف يصعب تكوين مشهد مفيداً أو غير مفيد منها (٢٥)

إن الصور المجازية السردية فى المشهد السابق تجسد أزمة حضارية كبرى إن الجلوس القرفصاء داخل خندق فى رحم الأرض يصور أزمة عقل رمزى كلى يمتد من المجتمع العربي إلى المجتمع العالمي، وإن انفراط عقد الذاكرة مجاز يوحي بانعدام التماسك الذاتي الفردي وانفراط المتآلف الحي إلى شتات آلي ميكانيكي

وهذا يؤكد أن ثمة تفكك كوني كبير قد آذن بالظهور، وامتدت ممارسته التسلطية فى كل شئ، بما يشير إلى أن البطل لايعيش مرحلة متطورة من التاريخ البشري وكفى، بل مرحلة جد جذرية لا تعد امتدادا لتاريخ سابق بقدر ما هى ابتداء جذرى لتاريخ جديد، يحدد ملامح جديدة لمجتمعات جديدة كل الجدة مجتمعات لا تنقل الجدل كما يظن الراوي ظناً ليس بالدقيق-من مثالية الجدل الهيجلية إلى مادية الجدلية الماركسية، وتطوير هذه الجدلية فلا جدل هيجل العقلاني المثالي ولا جدل ماركس المادي التاريخي بقادرين –فيما أرى –على تحديد التغيرات الجذرية التى طالت التطورات الداخلية للعلاقات الجديدة بين العقل والطبيعة والتاريخفى العالم المعاصر ، لم يعد إذن الكوجيتو الديكارتي (أنا أفكر إذن أنا موجود) هو الأصل، ولم تعد مثالية هيجل او مادية ماركس بقادرة على تفسر مايحدث، بعد أن عجزت مفاهيم العلم والجدل المعاصر المعنية بثنائيات الفكر وأضداد الواقع عن تحديد وتفسير التعقيد الرمزى الفوضوى الهائل الذى يلف العقل العالمى المعاصر.

لقد دخلنا إلى أخطبوطية العصر الرمزى الشبكى المعقد،.لقد أدت التحولات المعرفية والرمزية والسياسية الجذرية التى قامت بها تكنولوجيا الاتصالات إلى تحولات جذرية موازية فى علاقات الأفكار والمفاهيم والنظريات حيث تساقطت التصورات التقليدية القديمة عن مفاهيم القوى والثروات والأنظمة والعلاقات ، وبزغ بدلاً منها مفاهيم رقمية شبكية علائقية قادت كل شئ إلى عالم جديد فى كل شئ ، لعل إحساس بطل الرواية بضغط الأزمة وجدانياً وعقلياً ما جذبه إلى التوقف النفسي صارخاً :(لقد انتهى التاريخ والفلسفة والحلم والثورة والحقيقة) لكننا فيما نرى فإن أيا من هذا لم ينته ، بل الذي

انتهى فعلاً هو المنهجية العلمية التقليدية التى كانت تحكم تصورات العالم القديم ودخل العالم طور مفاهيم علمية جديدة تعلي من قيم (اللايقينية) والالتباس والإبهام والتشوش واللاتحديد والتضاد .إن المطلع على أحدث التصورات الفلسفية المعاصرة بخصوص نظريات المعرفة، وتكنولوجيا الاتصالات، وثورة السبرنطيقا الحديثة، يرى أن العلوم التجريبية قد فقدت اليقين فى كل شيء، وفقدت الموضوعية الصارمة أيضا بعدما كانت أحد تصورات اليقين العقلى السابق لقد صارت الموضوعية والعقلانية وهما من الأوهام، لدى فلاسفة العلم المعاصرين

أمثال فير أبند ولاكاتوش وتوماس كوين وغيرهم، ودخلت بنية العلوم التجريبية نفسها فيما يعرف بالفئات الغائمة ومنطق التشوش، ولقد انتقل منطق الغموض ثانية من الفنون إلى العلوم كما هو واضح لدى فلاسفة العلم المعاصرين فانتقلت بنية المعرفة من التجريبية الوضعية، والعقلانية الموضوعية وما يحتمانه من المعنى الواحد، والواقع الواحد، إلى التعددية الواقعية، والتشعبية التفكيرية، والموضوعية الذاتية ،واللالتباسية الوجودية،لقد دخلنا عالم الحقائق الرمادية (٢٦).

وجميع اللآليات المعرفية السابقة، تمثل وجها أصيلا من وجوه الوعى العلمى والفنى المعاصر، وهى تمثل الأدوات الفلسفية، والذهنية، والمعرفية، والجمالية الجديدة فى معالجة غموض الواقع، و التباسية العالم، وضبابية الحقيقة وتداخل وجوهها، وتعدد تعقيداتها الهائلة.و قد كشف فيلسوف العلم المعاصر "فيرا أبندا" في مباحثه

المهمة عن "زيف القضايا التحليليه والتركيبية ومبدأ المقايسة ، كشف عن التاريخ النفسي والاجتماعي للعلم نفسه، فالعلم دائما ابن الواقع النفسي والتجريبي معا ، ابن المعمل والعواطف ، وصار مصطلح العلم هو ((الفعل العلمى)) لا النظر العلمى، كما يقول الدكتور يحي الرخاوي ("ليس مجرد النظر العقلي

بل صار حقل العلم هو فعل إنساني كلي يتميز أساس بفعلية نوع من التفكير يتصف بالتسلسل المنظم من الملاحظه إلى الفرض إلى التحقق إلى المراجعه إلى التكذيب .إلى فرض التوسيع ، إلى إعادة صياغة الفرض)الفروض وهكذا باستمرار وكثيرًا ما يسمى فعل العلم بإسم "التفكير العلمي "وقد قصدت من استعمال كلمة"فعل "هنا قصدا ، حتى أنفي أنها عمليه تنظيريه معقلنه فقط(٢٧) بعد ان شاعت ورسخت مفاهيم علمية جديدة تسلم بمبادئ "اللايقين" - اللاتحدد –التضاد - التشوش –اللادقه – الفئات الغائمة " فى بنية العلوم التجريبية والإنسانية المعاصرة،فهز العلم حدوده التجريبيه المادية الخالصة بمبادئ معرفية أخرى مثل : الإبهام والإلتباس إزاء التنوع العلائقي الهائل في بنية الماده نفسها يقول أينشتين (إن كل صرح الحقيقة العلمية بالإمكان تشييده من حجر وجص علمائها الخاصين والموزعين بترتيب منطقى، ولكن لتحقيق مثل هذا البناء وفهمه من الضرورى وجود قابليات إبداعية فنية، لأنه لايمكن بناء بيت من الصخر والجص فحسب، أنا أعتبر وبصورة خاصة الاستعمال المشترك لمختلف السبل للوصول إلى الحقيقة مسألة مهمة، وبهذا أفهم بأن معنوياتنا وأذواقنا وإحساساتنا تساعدنا على التفكير للوصول إلى مراحلها العليا، وعند هذا بالذات يظهر ال لطبائعنا

وتظهر تلك النزعة الداخلية للوصول إلى الحقيقة(٢٨)، لقد وعى الفيزيائيون من الرياضيين والمناطقة أن الكون بجميع ظاهراته وموجوداته وحدة منظومية باطنية متعضونة تسبح فى منطق من التداخل الالتباسى الحى الخلاق والكون إن تجرد من معالمه التداخلية ينتهى إلى كونه إشعاعا، وبالطبع نحن بدورنا نرى هذا الإشعاع فى الحقائق المادية الكونية قرين الإشعاع فى الأخيلة الجمالية السردية.

وهذا التصور الجديد للعالم لدى العلماء التجريبيين والمناطقة والفلاسفة الجدد، نراه يتبلور مع تصورات عالم الفيزياء المعاصر:(دافيد بوهم) عندما رأى العالم نهرا كونيا لا ينقطع سيلانه وجريانه، تماما كما نشاهد على ضفتى النهار المألوفة لدينا دوامات صغيرة تدور حول ذاتها وتمضى فى اتجاه معاكس لمسلك السيلان العام، هكذا يكون كل كائن بشرى، وكل شىء آخر، مهما كان منفصلا ومستقلا فى ظاهره لحظة مؤقته فى صدر ضخامة النهر الكونى، وقد تمتد هذه اللحظة قرونا أو ملايين السنين لكنها مؤقتة أيضا وتنضوى تحت جناحى النهر العظيم طالما أنها تستتشف وجودها من كلية النهر الكبير، وقد أراد (دافيد بوهم)أن يسمى هذه الحالة الجديدة من إدراك الوجود والأشياء والأحياء والظواهر، فأطلق عليها :((الكل اللامنقسم للدفق أو السيلان المتحرك))، وهو مصطلح يذكرنا هنا بما تصوره الروائى المبدع يوسف الشارونى من التجريب الروائى فى فترة الستينيات والسبعينيات فأطلق عليه(البناء المفكك المحسوب).

وتتضمن هذه الرؤية النقدية لدى الشارونى بعضا من رؤية ((ديفيد بوهم))على المستوى الفيزيائى، التى تعنى:أن الدفق يحتل مكان

الأولوية فى علاقتنا بالأشياء التى تبدو بأنها تتشكل وتنحل فى هذا الدفق، وفى هذا الدفق لايقوم انفصال بين المادة والروح لأ نهما ليسا جوهرين متباعدين فهما معلمان مختلفان لحركة واحدة.وقد قاد جميع ذلك إلى ثورة فى فى الوعى البشرى المعاصر، ترتب عليه بالضرورة تغيرات جذرية فى المفاهيم والتصورات،وكافة صور العلاقات، فقد تغيرت مفاهيم الدولة ، المجتمع، ونظم الحكم، وطرق الاستعمار، وأشكال الحروب، وربما نكون قد دخلنا إلى عالم أغمض من عالم الأساطير والعجائب ؟

وكان من جراء هذا التغير الجذري الكيفي أن تغيرت وسائل القهر والقمع ومفاهيم السلطة وتحولاتها بين العنف والثروة والمعرفة (٢٩).

ولقد انماعت فكرة الحد العلمى والفلسفى والدينى والفقهى والأدبىفى هذا العصر أيضا، فعصر المعلومات الشبكى هو عصر التشقيق والتفتيت والتشذير وإعادة الإضمام والتمدد والتصالب والانبساط التعددى المفتوح، ولقد تعرضت فكرة الحدود فى الأوطان إلى التغيير، بعد أن تحولت فكرة الجغرافيا نفسها إلى فكرة زمنية غير مادية،

وكف التاريخ عن أن يكون اتساقا بين ماض وحاضر ومستقبل، سيلحق التاريخ والجغرافيا دائما باللحظة وبالأهداف لا بالأشخاص أيا يكن المقياس المعتمد،لن تكون الحدود الجيوسياسية هذا التجاور الهادىء للألوان على الخريطة،حدودا قاطعة،طالما أن الأمر متعلق فى الواقع بخط وهمى،أين يضعه مخيالنا ياترى؟!!أفى بحر إيجه ام فى الأدرياتيكى؟ ام ينتقل هذا الخط من هذا إلى ذاك حسب الحقب؟؟إن الحدود صارت تمثل عنصرا أساسيا من عناصر

إشكاليتنا وهى ليست قضية مكان، لكنما قضية زمان(٣٠).

لقد دخلنا كما يقول (جان ماري جوينو) فى كتابه (نهاية الديمقراطية)إلى مفاهيم العصر(الشبكي العلائقي)وما يتفرع عنه من سائر العلاقات السياسية والاجتماعية والاقتصادية المختلفة "(فإنه من حسن النية أن نتخيل أن حريات العصر العلائقي أى حريات عصر الامتثالية والفساد (CF. Infra)ستحمل معها حريات من النوعية نفسها لتلك التي ألهمت (جاليلين) أو (منتسكيو) فالحرية كلمة انبثقت من عصر المؤسسات،فهل سيكون لها معنى فى العصر الإمبراطور(٣١).

لقد نفذ صلاح والي بخياله المبدع إلى حقيقة هذا الانقلاب الكيفي العالمي فى روايته الأخيرة (الجميل الأخير)،ورصد تاثيراته الرمزية والسياسية الهائلة على الواقع العربى، ولقد كان عنون الرواية المكون من (مبتدأ وهو الجميل وخبر هذا المبتدأ وهو الأخير) دقيقاً فى جمالياته الدالة على أن الكاتب يجسد أزمة عالم قديم قد تفسخت كافة صور علاقاته،وأنساقه بعد أن كان يتمتع بنسقية علاقاته واطراد مفاهيمه بما يحقق هذا الانسجام الجميل !!

لكنه عالم انتهى بمفاهيمه وتصوراته فكان آخر شكل للحياة المألوفة المعتادة بنسقها المطمئنة واطرادها الجميل، إن المبتدأ الجميل كان خبره النهاية المؤكدة ومما ييسر هذا التصور النقدى فى وعى عنوان الرواية هذا العنوان الفرعي المتخم بالحس الزمني التاريخي (نص للوقت) ١٩٩٩وهنا يصبح العنوان بما هو (الأثر –الدليل –السمة –الخبر)كما توضح معاجم اللغة يصبح ذا دلالة اصطلاحية جمالية دالة (حيث يصير مفتاحاً فنياً يتحسس به السميائي نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية على المستويين الدلالي والرمزي(٣٢).

فعنوان رواية (الجميل الأخير)بما يغلب عليه من حس زمني تاريخي(الأخير –للوقت) ١٩٩٩–بمثابة الجذر التوليدي لكافة تشابكات الرؤية الروائية لدى صلاح والي فى روايته (الجميل الأخير)إنه دال سردى رمزى لمنتهى حقبة تاريخية ورؤية حضارية وجمالية ومعرفية للعالم، ومبتدى حقبة تاريخية ومعرفية وجمالية أخري تفتحها ثورة المعلومات وتكنولوجيا الاتصالات،ومنظومية العلاقات والأنساق، وما تفرزه من علاقات ومفاهيم، وتصورات، وقيم جديدة، تحكم وتتحكم فى الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي والحضاري بصورة عامة .

لقد تعمق الكاتب أزمته الحضارية العربية من قبل فى روايته(فتنة الأسر) فرأى من خلال بنية السرد، أن قهر المؤسسات الوطنية على علاقات وثقي بقهر المؤسسات العالمية الكبرى، التى تتحكم فى مصائر الأمور وذلك على بينة ورضا تام من المؤسسة الهامش فى الوطن للمؤسسة المركز لدى الآخر الغربي ، وعلى الرغم من اختفاء مصطلحات من قبيل (الهامش والمركز) وهى بسبيلها إلى الاختفاء تاركة الساحة لمصطلحات قهرية تسلطية أخرىفى ظل النظام الشبكي العلائقي الجديد .إلا أن جوهر الأزمة واحد ،

فمازالت فعلاً لا مجازاً مجتمعاتنا العربية المعاصرة تابعاً أمينا للآخر الأوربي فى كل شئ، فقط ستتغير المفاهيم والتصورات وستتحول معها الصيرورة المادية التاريخية إلى مفاهيم جديدة فى الوعي والإدراك وأساليب التحكم والسيطرة ، والكاتب فى روايته الأخيرة (الجميل الأخير)سيجسد لنا عبر بنية الفضاء السردي فكرته المركزية فى الرواية عبر أفكار مركزية كثيرة ما إن يبلور مركزها

حتى تفتته تارة أخرى،وكأن مفهوم السرد يكمن فى هذا التشذير الضام، وفى نشاط التفتيت السردى بما هو هدف أسلوبى دلالى فى ذاته، وجميع ذلك يتعاق جدليا فى الكشف عن صناعة القهر والتسلط التى يمارسها العقل الغربي الأوربي ضد ذاته أولاً، ثم ضد جميع شعوب العالم الثالث- إن صحت التسمية التسفيهية - تحت شعارات حضارية جديدة مثل العولمة وحقوق الإنسان أو حتى حسن توظيف ثمرات تكنولوجيا العلم.

تحولات الواقع : تحولات الشكل الروائى

ونظرًا لجدة التصورات والمفاهيم السابقة على مستوى إدراك الواقع، وتجاوز فكرة العلاقات مفهوم الثنائيات الفكرية والسياسية والجمالية، ودخولها إلى فكرة المنظومات التداخلية، لجأ الراوى مضطرًا اضطرارًا جماليا دالا ، لأن يبنى عالما استعاريا أسطوريا افتراضيا، فالرواية تقوم فى شكلها الروائي على تقنية الخيال الافتراضي الأسطوري حيث تتحرك شخوصه ذوات عدة تتحرك فى وقت واحد ملتحمة مع أحداثها التى تتجاوز فكرة الحدث فى ذاته، التي تسير هى الأخرى فى تعدد حدثي تشعبى فى وقت واحد، فكأن الشخوص والأحداث تتحرك متقلبة فى حركة سردية تعددية تشعبية على جسر معلق من الوهم إلى الواقع ومن الحقيقة إلى الزيف، والعكس أيضا، وهنا لا تكون هوية النسق السردى كامنة فى انتظام بنى السرد فى نسق سردى تصاعدى، بل فى تفتيت هذه البنى وتشذيرها، وفضح وهمية تشابكاته الظاهرة، بما يتفق والعقل الجمالى ما بعد الحداثى، يقول كيدج فى توصيف هوية أعمال ما بعد الحداثية إنك حين تستمع إلى أصوات تشترك فى إيقاع منتظم فإنك بالضرورة تسمع شيئا يختلف عن الأصوات نفسها،إنك لاتسمع الأصوات

بل تسمع حقيقة كونها أصوات منظمة فى نسق ما(٣٣) ومن هنا تكمن القيمة الجمالية والمعرفية الجديدة للسرد الروائى فى الرواية، حيث تختفى أنظمة العلاقات السردية القائمة على الجدل الجمالى التقليدى بين الثنائيات الفكرية والجمالية والسياسية والحضارية، لتستبدل بانظمة سردية علائقية تعددية تقارب روح العالم المعاصر ومايمور فيه أشكال متعددة متشذرة، ومن الإمكانات الواقعية الاحتمالية التى لاتنتهى، حيث يخترق السرد الأسطورى الافتراضى حدود الأزمنة والأمكنة ومحددات الشخصيات والحداث الروائية، ومن هنا كان السرد فى هذه الرواية لايكتفى بوضع المادة الفنية موضع البناء والتركيب النهائى أو حتى المتطور، بل كان معنيا على الدوام بإثارة تغيير المنظور السردى، إن لم يكن هدمه ونقضه فى كل حين، وإعادة بنائه من جديد،لإثارة التناقض والصراع الكامنين فى بنى الذات والواقع والتاريخ وجميع صور علاقاتنا الثقافية المحيطة بنا، وهذا ما دفع الكاتب لأن يغامر فى تجريب مستويات سردية عديدة من الوعي السردى والإدراك الجمالى والأنساق والتصورات والرؤى فى النظر إلى تركيب الشخوص والأحداث وتجليات الزمان والمكان والأحداث الروائية نفسها، ولقد كانت تقنية الحلم وطلاقة الخيال الافتراضى الأسطورى معيناً على خلق جميع ذلك .

والكاتب يفيد فى روايته من منجزات العلم وتطبيقات التكنولوجيافى خلق أحداث ومواقف افتراضية تمتلك القدرة الخيالية على الحركة المزدوجة والنمو والتكاثر بين الحقيقة والوهم أو فى التداخل التعددى الشبكى المراوغ بينما هو حقيقي، وما هو وهمي فى ذات الوقت ، فليس بالضرورة ما نراه فعلاً يكون شروط الحقيقة الوحيدة، بل ربما

ما غاب كان الحقيقة، وما سكت عنه كان الصدق، وما شاع ورسخ فى أذهاننا هو الوهم الوحيد ، فدائماً الأشياء والموجودات والأحداث والشخوص والمواقف –كل ذلك يثبت بقدر ما ينفى، وينفى بقدر ما يثبت ، وسيلعب جدل الإثبات والنفي السردى فى هذه الرواية دوراً فكرياً رؤيوياً عميقاً من خلال الازدواج السردي فى اطراد الأحداث وتحركات الأشخاص وتقلبات صور الزمان وتعينات المكان ، ومن هنا كانت الرواية (الجميل الاأخير) رواية غير تقليدية على غرار أختها السابقة (فتنة الأسر)بل فيها من الجديد السردى التشكيلي ما يتجاوز بناء رواية فتنة الأسر ، إلاَّ أنها تصنع معها هماً إنسانيا متصلا، وجهداً جمالياً مشتركاً ، وكأن الروايتين رواية واحدة انقسمت إلى جزئين.

إن الكاتب فى (الجميل الأخير)يحاول أن يفترع شكلاً سردياً جديدًا فى الإدراك والوعي الجمالي والمعرفي لدى شخوصه وأحداثه، وذلك من خلال ممارسته جدلية الذوات التكنولوجية وتعددها، وجدلية الأحداث وتعددها فى وقت واحد فى محاولة منه لاستيعاب العالم الجديد البالغ التعقيد والكثافة والمراوغة والالتباس ولكشف طرائق التناقض والصراع الكامنة فى بنية رموزنا الثقافية العامة التابعة للأنظمة الرمزية العولمية المعاصرة، فالكاتب فى تجريبه لذلك يحاول أن يصالح بين مستويات الإدراك والوعي من خلال تعددية تركيب شخوصه وأحداثه وزمانه ومكانه ، ففي غياب الوعي بالموجود الفعلي الحقيقي دون زيف يذهب الراوي لتحضير الوعي الغائب فى وعي وهمي آخر لدى الشخصية ، إن الكاتب يتجاوز الرواية النفسية وتيار الوعي التى كان الكاتب يتنقل فيها بين الوعي واللاوعي لتصوير الأحداث والمواقف ولشخوص إلى رواية التخييل

العلمى التكنولوجى،ولعلنا نتذكر هنا الكاتب الروائى الفرنسى الكبير (برنارفيربير) فى رواياته العلمية التكنولوجية (نحن الآلهة ـ وروح الألهة ـ وغموض الألهة) وقدرته على الخروج على أسس الكتابة الروائية المعاصرة من خلال مزجه بين تقنيات السرد الروائى التجريبى وتقنيات التخييل التكنولوجى المعاصر بغية الكشف عن التباسية العالم الرمزى المعاصر،

وقد وظف الكاتب الفرنسى مثل صلاح والى تقنيات تشكيلية روائية طباعية منها وضع نقاط فى وسط الصفحة،والتغيير فى حجم الخطوط،وكتابة الأحرف مائلة،وإسقاط بعض نقاط الحروف،وحذف بعضها،وكأنه كان يقدم منظمة سردية هجائية لقيم العالم المعاصر،ولعل دراسة نقدية مقارنة بين صلاح والى واعمال الكاتب الفرنسى تكشف عن حقائق جمالية ومعرفية متعددة للعلاقات الرمزية والسياسية المعقدة بين ما يدعى بالعالم الغربى والعالم الثالث العربى.

إن صلاح والى يعدد صور الأشكال السردية المتراوحة بين أشكال الوعى واللاوعى،الحقيقة والوهم،التاريخ والتكنولوجيا،الكائنات الإنسانية والكائنات الافتراضية،فى حرية سردية تشكيلسة طليقة ومحسوبة، وذلك من أجل تدعيم التماسك الداخلي للسرد والمصالحة بين مستويات الوعى السردى المنقسمة، بفعل التسلط الرمزي الخارجي الواقع عليه، ونظرًا لتعدد مستويات الوعى والإدراك لدى الشخصيات وتعدد صور الواقع السياسى والحضارى المحيط به،نراى الكاتب يوظف الفضاء النصى للسرد((وهو الفضاء المكانى الذى تشغله الكتابة على الأوراق))طريقة تصميم الغلاف وتغير الحروف المطبعية وتشكيل العنواناتوهو مكان محدود تتحرك فيه عين القارىء(٣٤)

فقد وظف الكاتب تقنية تغير شكل الحروف الطباعية على على طوال الفضاء المكانى للسرد ليعدد من وعى الشخصية الروائية بين المستويات الظاهرة والمستويات الباطنة، عبر الذاكرة والتذكر والاستشراف،حيث لايقف اللاوعى معادلا للوعى كما هو سائد فى الكتابات الروائية بل يقف اللاوعى السردى معادلا للوعى نفسه مما دفع الكاتب ليجرب هنا تقنية الفضاء النصي التعددى للسرد ليجسد أكناه العالم الجديد الموار بالرموز والأفكار والمفاهيم المتداخلة المتزامنة فى آن ، ولقد حاول الكاتب ان يكون على مستوى نقد اللحظة الحضارية المعاصرة فابتكر هذه التقنيات الروائية الافتراضية عبر خيال افتراضي أسطوري يحاول تجلية غوامض العالم المحيط به، والكشف عن خبيئاته المراوغة المتسلطة علينا وإعادة استحضار مخبئاته الكمينة فى السكوت، الذى هو ضد الصمت،لأن السكوت كلام ساكت،لكنه أيضا قدرة على الكلام مع اطراح الرغبة في الكلام، ربما يقال أن الكاتب يوظف السرد الغرائبي العجائبي فى بناء رواياته مفيدا من الكتاب الغربيين فى ذلك مثل جارسيا ماركيز مثلا ، لكن هذا ما يبدو على المستوى الظاهري السطحي للسرد ،

وعند التعمق نجد الكاتب يتجاوز ذلك فعلى الرغم من أن جارسيا ماركيز ليس مبتدعاً للعجائبي والغرائبي فى عالم السرد ، فمن يقرأ ألف ليلة وليلة وكرامات الصوفية فى تراثنا السردى العربي، يوقن بأن تراثنا العربي كان خلاقاً حقاً فى عجائبيته وغرائبيته ، لكن ما لدى صلاح والي فى هذه الرواية هو ادخل فى أساطير التحول الخيالي الافتراضى الناتج على استثمار طرائق الوعى العلمى المعاصر عبر تحولاته المفهومية والقيمية، من خلال نظريات الاستنساخ وتطبيقات التكنولوجيا فى عالم الإنترنت وشبكات

الاتصال العالمية - حيث يركب الكاتب خيالاً تحولياً يبلغ كثافة الأساطير فى تصوير شخوصه وأحداثه وتجليات الزمان والمكان، فالعلم والخيال والتكنولوجيا والأسطورة والشعر يلتقون جميعاً فى سبك الفضاء السردي للرواية ، إن الأدب فى عصر العلوم البينية التداخلية قد قطع شوطاً بعيداً فى تطوير أدبيته، فبعد أن انتفت الحدود الصارمة بين الثقافة والأدب والفلسفة والعلوم، أفاد السرد الروائي حرية واسعة فى صياغة رؤيته للعالم فلم تعد الرؤيا الروائية كونية روحية إطلاقية كما لدى هيجل، ولا مادية تاريخية جدلية كما لدى ماركس ، لقد تغيرت شروط الجدل فى بنية العلوم نفسها، وفى بنية الفنون أيضا، وصارت رؤية تداخليه بينيه بين العلوم والآداب تكشف عن المستور والهامشى والمسكوت عنه،وما يمثل مراكز غائبة فى بنية الوعى الواحدى المسيطر، كما نرى ذلك فى مرحلة ما بعد الحداثة كما هو لدى (ميشيل فوكو -امبرتو ايكو، جاك ديريدا،جان فرانسوا ليوتار،ليتش،...الخ).

لقد دفعت ثورة الاتصالات الحديثة وتحولات مفاهيم الأشياء إلى التصورات الشبكية العلائقية للفن وللخيال: فخلقت أبعاداً ثرية ومعقدة ومتداخلة فى الرؤية والخيال والتشكيل الجمالى معا، فلم يعد الكاتب يكتفي بنظريات الصراع الطبقي ، ولا نظريات اللاوعي الجمعي والفردي، ولا نظريات السوق والرأسمالية التي تجدد جلدها، ولا حتى مجرد التعقيد المتشابك لنظرية المعرفة المعاصرة ، حيث الكل المعقد لا يعنى مجموع أجزائه، لقد صار الواقع اعقد وأعمق من هذا بكثير، لقد صار كوناً معلوماتياً مفتوحاً على سماوات لا نهائية من العلم والذوق والتجريب والمغامرة والمراكز والهوامش التى لاتحد ، بل صارت اجندة ثورة المعلومات نفسها رؤى روائية وشعرية

وفلسفية، بعد أن تحولت أجندة الخيال العلمى نفسها إلى عوالم حقيقة تسعى وتأكل الطعام فى الأسواق، من خلال ممارستنا اليومية المعتادة، ومن خلال تصوراتنا السابقة أرى أن تجريب صلاح والي فى روايته (الجميل الأخير)فى توظيف نظريات الاستنساخ، وعوالم الإنترنت، وشبكات الاتصال العنكبوتية، كان أدخل فى تلمس جوهر الواقع العالمي الجديد، وما آل إليه من نظم سياسية واجتماعية وحضارية جديدة .

إن رواية (الجميل الأخير)تفيد من آليات التحول الخيالي التي يعج بها تراثنا السردي القديم، ويزاوج بينها وبين الخيال العلمي المعاصر الذي يفيد من ثمرات التكنولوجيا ومنجزات العلم، ويخرج من هذا المزيج السردى، بخيال أسطوري افتراضى قادر على تجسيد تجربة القهر والحصار على كافة المستويات المؤسسية داخل الوطن وخارجها، ولكن يقع الجانب الأكبر من تجسيد هذا القهر المؤسسى خارج الوطن، إذ كانت اللحظة الأولى فى الرواية تمثل نهاية علاقته بالوطن بعد أن غادره الراوى إثر خروجه من سجنه مباشرة إلى (لاهاى)عبر طائرة فرنسية لتسلم جائزة حقوق الإنسان بعد انتهاك حريته فى وطنه، وإذا حاولنا ربط نهاية الرواية ببدايتها، سنرى أن ما تم على طوال الرواية من سفر وانتقال بين البلاد، وانتصار الدول الغربية الحرة لحريته السليبة ،كل ذلك كان حلما – وهماً -

يقول الراوي، بعد صحوة من حلمه فى السفر إلى لاهاى :(التفت من شدة الخوف وصرخت فزعاً :يا ساتر يارب:فاصطدمت رأسي بالمنضدة التى بجوار السرير انتفضت من نومي واقفاً، ثم جلست متعباً مكدوداً وأحسست جفافاً فى حلقي والحجرة على ما هى عليه :ما الذي حدث ؟امتدت يدي إلى زجاجة الماء، شربته

لكن لفت نظري وجود مظروف طويل على التسريحة، اللجنة العالمية للحريات –لاهاى، نتشرف بدعوة سيادتكم باستلام جائزة الحريات العالمية التي استحققتها عن جدارة لمواقفكم الشجاعة باتجاه قضايا الحرية..واللجنة إذ تشرف بإخباركم فإنها ترسل طيه تذاكر السفر إلى مقر اللجنة بلاهاى ، والبرنامج به برنامج خاص بكم للترفيه، وزيارة الأماكن التى ترغبون فى زيارتها، "مقرر عام اللجنة "وتنتهي الرواية إلى نفس بدايتها، وكأن الكاتب بهذا التصور فى خلق بدايته الروائية ونهايتها، يضع أيدينا على جوهر عمله الروائي كله، الذي يكمن فى عبثية ووهمية البدايات والنهايات،أو قل تداخلهما الدورى العبثى، فالأمور مقننة رمزيا سلفا منتهية قبل أن تبدأ، حيث إحكام النهاية قبل اجتراح البداية، فقط نحن الذين لا نعرف الحقيقة، ونسلم لأنفسنا بأوهام كثيرة، نمسك بأهدابها السرابية لعلنا نكون فى الحياة والوجود ومانحن بأحياء ولايحزنون، ثم تتكشف الحقائق بعد ذلك على أن ما نظنه حرية كان قيداً موجعاً، وما نحسبه انتقالاً وسفراً فى الزمان والمكان لتجديد الذات والوجود ما هو إلا إيغالا عنيفا للقهر فى السير عكس الاتجاه إننا فاقدوا الاتجاه ، ومتلبسوا الهوية، وليست شخصياتنا سواءً كانت فى الرواية او فى الواقع سوى آلات تحركها أصابع خفية مراوغة يوجهها حزب سري بالغ القهر والتسلط والرمزية، يحرك العالم بموجوداته وأناسه وأفكاره ورموزه كدمي ميتة صوب نهايتها الفاجعة.

منطق الشخصيات الروائية

الشخصيات الروائية مجازات رمزية سردية، تنتمي لعالم الخيال أكثرمما تنتمي لعالم الواقع ، على الرغم من تصويرها لأعماق هذا الواقع بصورة تجعله أكثر جدلاً مع ذاته، ليتجاوز حالته المادية البحتة،إلى حالات جمالية وافتراضية واستشرافية، فدائماً هناك هذا الجدل الخلاق بين ضرورة الواقع، وحرية حركة الخيال السردى، ولقد كانت الشخصيات الروائية فى رواية : (الجميل الأخير)كائنات مجازية موغلة فى اقتصادها السردى ، وهذا يتماشى بنائياً مع بنية الرواية القصيرة التى تتطلب باستمرار قدرات فنية متعددة، قادرة على تحقيق التوازن الفني الرهيف بين (الإيجاز الدقيق والتوسع المطلق ، وهم العنصران اللذان يسمح بهما فن الرواية القصيرة بشكل واضح)فلدينا فى الرواية شخصيتان مركزيتان- أو قل يبدوان كذلك- وهما شخصية الكاتب الروائي اللابطلوشخصية "عاليا " البطلة الحقيقة للرواية، بوصفها المحركة للأحداث والمواقف وأشكال الزمان والمكان ، ودائما تقع شخصية الكاتب الروائي فى صورة اللاهث وراء مخططاتها وتحركاتها فى الزمان والمكان ولدينا شخصية "إبراهيم العايدى "السياسي اللعوب الانتهازي فى صورة الواقع السياسي العربي المعاصر وصورة "سيف"المثقف المضطهد صديق الراوي ،

وكلاهما رد فعل للأحداث والمواقف، وخلفية تصويرية لما تبلوره الشخصية الرئيسية المحورية شخصية الكاتب الراوي والمتأمل فى شخصية عاليا والكاتب على طوال السرد الروائي يلحظ إنها هياكل عظمية تتحرك بقوة خفية متسلطة، وكانها ذوات آلية ميكانيكية

مبرمجة آنفا، تنفذ ما يراد منها بالضبط وذلك يتماشى مع البناء الفني للرواية حيث يتقاسم بنائها أكثر من واقع ويتحرك كل ذلك فى وقت واحد،عبر البناء الروائي كله فى موازاة عضوية تشابكية ،وكأن الواقع يسير دائماً بجانب ظله،أو قل الواقع يتجادل مع اللاواقع، بفعل خطط الالتباس والتمويه والتشوش التى تحركها الأصابع الخفيفة المسئولة عن ذلك حيث تحدد اتجاه البطل العربي المصري الكاتب الروائي، والبطلة اليهودية ((عاليا))المركبة جمالياً من جميع جنسيات العالم ، ودائماً الأحداث والمواقف وصور الزمان وتعينات المكان – كل ذلك يتحرك كأنما يتحرك فى ظل واقع محتمل بينما الواقع الحقيقي الذي يقودهما يظل احتمال آخر من الاحتمالات الممكنة، وهذه تقنية روائية مبتكرة من الكاتب فى محاولته الخيالية الخلاقة لاستيعاب تعقيد التسلط الرمزي، والفكري الهائل فى الحضارة العالمية المعاصرة، وعلاقته الوطنية بهذا الوضع العالمي الجديد كما توجه الكاتب وكما بينا آنفاً فى مدخل هذه الدراسة إلى رصد آليات تعدد الإدراك والوعي بالخطاب التسلطي المتشعب الاتجاهات وذلك من خلال تعدد الذوات والأحداث فعاليا :

كانت تتجه إلى الخارج ، ولكن خارج أي شئ لا أعرف ولكني أيضاً كنت أحس إنها تتجه إلى الداخل أيضا ، كانت ترتدي بنطلوناً أزرق بروسيا وجاكت أبيض به كرات زرقاء منتظمة ومن نفس درجة لون البنطلون والحذاء خفيف أبيض، ولكن كانت خطواتها واسعة جدا، لدرجة أنني كنت أحس أنها لا تلمس الأرض كانت تسير أمامي، وكنت أحاول أن أتذكر وجهها ولكن باءت كل محاولاتي بالفشل).

فالمتأمل فى ملامح البطلة من خلال المشهد الروائي السابق يدرك هوية هذه الشخصية التي تجمع بين صفات أبطال البشر، وصفات أبطال الخوارق،وصفات ملتبسة أخرى تبين ولاتبين كأننا فى أساطير جديدة تخلقها الرموز الجديدة للعالم الجديد، فدائما تفاصيل هويتها الشخصية تتجاوز الزمان والمكان وحدود الجسد المألوف، وذلك لأنها ستتمتع بعد ذلك بقدراتها القاهرة المتسلطة القادرة على صنع أي شئ، فى سبيل قيادة البطل أنى تريد (هى) وليس الوجه التى يوليها (هو) -ولننظر إلى ملامح أخرى لعاليا : (والتفت إليها كانت بيضاء كالحليب) رغم أن البياض كالحليب لا يمت إلى الجمال بصلة، كما لا يمت البياض إلى النقاء والسائل عديم الشوائب إلى الصفاء بصلة، ربما لأن مستعمرنا كان دائماً أبيض)وهنا ينتقل الكاتب إلى رصد هوية شخصية (عاليا)من جوانب أخرى،

ولعله لا تخفى علينا الدلالات الجمالية والسياسية والاجتماعية للون الأبيض القادر على استيعاب جميع الألوان داخله ، بما يؤهل للعب أدوار شتى مركزية، كما لا يخفى علينا تلميح الكاتب إلى العلاقة بين اللون الأبيض – لون عاليا - وشكل المستعمر ثم يطور الكاتب من هوية شخصيته فيجعلها ذات نسب مركبة متشعبة، وكأنها تمتد كالأخطبوط فى كل مناحي الأرض "وقالت:(عاليا إبراهيم ساروس من أزباكستان وأنت تناديني كأمنية من أعوام وابحث عنك ، أمي تركية ، وأبي يهودي،أو ربما بلا ديانة لأنه أسلم وبعد موت أمي تزوج مسيحية وتنصرثم اختفى).

ثم يطور الكاتب من بناء شخوصه ليصل بها إلى مراحل جد متطورة من القدرة على الفعل، وبداية بذر بذور التسلط والتزاوج مع الآخر بصورة أسطورية مرعبة، توضح مدى هيمنة الطرف القاهر -عاليا –لبطل الكاتب الراوي المقهور فنرى الكاتب يجسد هذا المشهد الأسطوري العجائبي لعلاقته بعاليا تمهيداً لإنماء بذور الحدث الروائي المتبلور فى هيمنة هذه المرأة المطلقة اللعوب بعلاقتها السياسية والثقافية المتسلطة على الكاتب-الراوي يقول الكاتب :(ولكنها أخذتني إليها، وكنت أحس كأنما آلة تسحبني مني إليها ويكاد عظمي يفرغ مما فيه إنى كنت مغرماً بالوصف

إلاَّ أن ما حدث لا يوصف : تأملتها بعد الانتهاء فكانت كالقتيل ، فتشاغلت بالنوم، فقامت إلى نفس الحجرة التى دخلتها سابقاً وأمسكت بمفك من النوع الكبير الحجم (حجم) ووجدتها تضعه مكان سرتها وتديره رويداً رويداً ، فيبرز بيت ولادتها إلى الأمام ثم سحبته، وضغطت على جوانبه وشدت زراراً وأفرغت ما فيه من قوتي، التى سحبت مني، ثم أدخلت إلى جهاز كثيف التكوين وبعد قليل أخرجته ووضعته فى صندوق زجاجي ثم أقفلت عليه وأقفلت مكانه فى جسدها بقطعة من نوع جسدها) وهنا تتجلى قدرة الخيال الروائي على خلق فضاء سردي يشتبك فيه الآلي بالمجازي، والأسطورى الافتراضى بالواقعى والمحتمل، من أجل رسم ملامح أسطورية خارقة للبطلة "اليهودية"القادرة على امتصاص قوى البشر وتفريغها ، من جوهرها الداخليوهذا الخيال الأسطوري الافتراضي قد دفع الكاتب نفسه إلى الشك فيه مرة أخرى وكأن الكاتب ليس معنيا بالبناء قدر عنايته بتفكيك البناء، والنقض المستمرلكل حقيقة متبلورة أو بسبيلها إلى البلورة، رغبة منه فى الوصول بالقارئ إلى درجة

الإيهام الموضوعي التعددى، لما يحكى ويسرد فنراه يقول :(ربما تكون هذه رواية من روايات صلاح والي السخيفة والتي يحول فيها الناس إلى آلات، ولكنك لا تكشف هذا إلاَّ فى أخر الرواية، إلا أنه ينبهك طوال الرواية بأنه يشك فى إنسانية هذه الشخوص) وهذا التوجيه الفني –

ربما رآه –الكاتب صلاح والي حيلة فنية مقبولة لتوجيه أفق القارئ لمغزى الدلالة والخيال فى الرواية ، ولكنا نرى حقيقة الفن على غير هذا، فهذا التوجه يبدو للقارئ المتمرس - والناقد بالطبع قارئ متمرس- تهرباً من مقتضيات البناء الفني القادر على السيطرة على موضوعه بصورة فنية موضوعية نابعة من النمو الفني الداخلي للشكل الروائى دون تدخل مباشر فج من الكاتب ، لكن ما يهمنا هو معرفة هوية شخصية (عاليا) ودورها البنائي التشعبى التعددى فى الرواية ، وعلى الرغم من وضوح شخصية عاليا كما أبان الوصف السردي السابق غير أن الكاتب يقدم صورتها لنا عبر أمشاج طيفية موغلة فى اللالتباس والحيرة والتعدد،بما يجعلنا نشك فيها معه، ولا نقف معه على حقيقة وجودها ومغزى هدفها، فقد كان الكاتب الراوي مسحوبا بقوة سحرية حتمية إلى الهدف المراد منه، والذى حدد أنفاً والكاتب يوضح ذلك قائلاً :

(هل أفقت بعد ذلك ؟ هل حاولت أن أشك أو أتراجع ، أبداً فالإنسان جبان طماع ، ويبرر كأن يقول خليك مع الكذاب وهو الكاذب ، هو يريد الاستمرار.ظللت فى مكاني إلى أن سحبتني من يدي، وأنا ملقى على السرير فرحت فى نوم عميق)، وبعد الدخول فى النوم العميق وهى تقنية روائية تنقل الراوي من عالم اليقظة المتوهم إلى عالم الغيبوبة المقصود

فدائما الكاتب مؤرجح بين الحقيقة والوهم، بين الطيف والظل والحقيقة، ذلك بأن تفاصيل الحياة السانحة فى نسيج الزمان والمكان من حولنا قد صنعت على يد وعين الآخرين، فهم يوجهونا أنى شاؤا توجيهاً ودائما يقابلنا تعبير (سحبتني)من الكاتب –الراوي مع عاليا فنراه يقول (سحبتني إلى غرفة المعرفة " (وعادت وسحبتني إلى حجرة النوم كانت خالية من أى أثاث ومزروعة بالحشيش الأخضر ")ودائماً البطل مؤرجح كما قلت بين الوهم والحقيقة، لكن الحقيقة الكبرى التي لا مراء فيها أنه ليس له من الأمر شئ، فهو يقول بعد أن سافر إلى "لاهاى" لتسلم الجائزة لقد سافرت واستلمت الجائزة ، ألم ترى ذلك الآن ؟ فيرد على عاليا قائلاً :-

فى الحلم ؟

فترد عليه :ليس هناك ما هو الحلم وما هو حقيقة ، فأحلامك حقيقتك .

يعنى هل ما رأيته قد حدث فعلاً ؟ وان هناك من استلم الجائزة مدعياً أنه أنا ؟؟

لا كل ما رأيته كان أنت

كان أنا؟

ربما هو تخيلي عن الحفل؟

ربما رأيته وحضرته فعلاً؟

ربما قصته على فعشته كما حدث).

إن الوقوع فى الالتباس هنا ليس مجرد تقنية روائية يوظفها الكاتب من أجل السيطرة على كلية الزمان اليومي بين ماضي وحاضر ومستقبل، أو امتلاك حرية الانتقال فى الحلم، بل الأمر أعمق من هذا بكثير فالكاتب - البطل يصور مأساة حقيقية تبتلع واقعه الاجتماعي والسياسي والحضاري كله ، بل تبتلع الواقع الثقافي العالمي كله أيضا، إن هذا الالتباس المقيم بين الحقيقة والوهم هو سيطرة صناعة القهر الرمزى العالمية التى تمتد شبكتها العنكبوتية عبر العالم كله بما يجعل جميع البشر بما فيهم الكاتب- الراوي يعيشون على جسر معلق تتداخل فيه الزيوف والأوهام، بنفس تداخل الحقائق والثوابت ، فلا تدري بالضبط أين الحد الفاصل بين الحق والباطل فيه، لقد صار الحق تصنعا، والباطل طبعا بريئا، وأصبح توجيه الشعوب والتداخل فى حنايا ضمائرهم ونواياهم صناعة وربما كانت هذا الهم الروائى يمثل الفكرة المركزية- عن صح الاصطلاح الروائى هنا - على طوال الفضاء السردي للرواية،

كما ألمحنا من قبل .بعد ان كشفت الرواية عن أن جميع المعايير السياسية والثقافية والحضارية التى تستند إلى طمأنينة مصداقيتها وهم فى وهم، وليس الأمر دائما كما نتصور، وليس ماحدث كما حدث، واستنبط من قبل، لقد انتقل الاغتراب هنا من مفاهيم (دور كايم)عن تفكك نسق القيم عندما صور تفكك المعايير فى العالم على إنها صورة من صور الاغتراب الاجتماعي القيمي وأطلق عليها (الأنومي) بل الأمر يتجاوز ذلك بكثير إلى ما أبان عنه(أدوريو)كما بينا آنفا من تسلط الرموز والسلطة الفكرية الذي ينبع من العقل

الجمعي اليومي بصورة مألوفة معتادة، بحيث لا يشعر من يندغم فى تنظيمها الاجتماعي السياسي بأنه واهم مغترب ، بل هو متسق سعيد فى رحاب التسلط الجمعي الأخطبوطي الذى لا يسيطر على الواقع الاجتماعي والسياسي للبطل الكاتب - الراوي وحده، بل والمجتمع العالمي المعاصر وبنية خطابه الثقافي والعلمي معاً فبعد سقوط حائط برلين، وسقوط الاتحاد السوفيتى السابق، واحتلال العراق، وسقوط الحق الفلسطينى، وتصاعد حدة التعصب الدولى، وظهور النظام العالمى الجديد، وبدأ بعض المفكرين الغربيين يعبرون عن نهاية الديمقراطية،ونهاية التاريخ،

لقد تحول المجتمع العالمي المعاصر إلى بنية حضارة تعددية، علائقية شبكية تحتل تكنولوجيا الاتصالات والثروة والقوة،فيها مركز الحركة، وفى هذا التصور الجديد للمجتمعات يتلاش المكان وحدوده سواءً كانت زراعية أو صناعية بل تناقش فكرة الحدود العلمية والسياسية والجمالية والثقافية من جديد ،وفق التصور الاتصالى الشبكي كما تلاشت فكرة المؤسسات فى الدول فقد انحل تدريجيا ما يعرف بجهاز الدولة وصارت فكرة التسلط الرمزي العام هى المهيمنة على ضوء قوة المعرفة، ونفوذ الثروة وإدارة المعلومات، وهندسة الأفكار، مما حدا بالكاتب الأمريكي (جان ماري جونيو)أن يطلق على هذا العصر اسم (العصر الإمبراطوري)المركب الذى لم يعد يحكمه أي نظام سياسي أو فلسفي ، ليس بمقدرنا أن نتوق فيه نحن أنفسنا إلى وحدة داخلية، فحيواتنا تمضي عابقة بالحسيات ، وخاضعة للذبذبات المتعددة كمر حيات لخيال الظل ، فلا يبقي لذا

سوى أن نبعد غرسه نبات أو إشعاع قمر أو عاطفة عابرة وهى ما تصبح كنوزاً بائسة صغيرة بعالمنا المفكك لقد سقطت فكرة المركز وانتصرت العلاقة على المبدأ(٣٥).

لقد تم هذا (التمييع الوجودي والثقافى) لتوضيح التعبير وهو ما أحس به بطل الرواية فدائماً يحس بأنه لا وطن يحتويه، بل ربما تسائل عن :أين هى حدود الوطن ؟ فالكاتب الراوي يقول للوزير الذى يحاوره على أرض وطنه .

أنت ولد فقير .

قلت له :يامعالى الوزير يكفيني باكو معسل بخمسة قرش.

قال لي بعد أن قام واقفاً :عد الى بلدك.

هل صرت من بلد غير هذا؟

ولماذا بلا وطن أنا؟

صار معنى الوطن ملتبساً ، ثم أي الأوطان يصلح لي "الرواية صـ ٥٦

وبعد أن فقد الراوى الوطن بالمعنى التقليدي أى بوصفه حدودا جغرافية وعمقا تاريخيا، يقع البطل أسيراً لفكرة العولمة الشبكية التى جر إليها العلم المعاصر فنرى البطل يقول مناجياً نفسه :(فى هذه الحالة ستعرف أنه لم يظلمك سوى العلم والعقل الذي آمنت به طوال حياتك –حتى ما تؤمن به تم ذبحه ووجه ضدك سيصبح كل شئ باطل)(٣٦).

ثم يعلن فداحة التغير المفهومى والقيمى الذى غير طبيعة العالم من حولنا فى متن سردى هامشى، كتب فى نفس صفحة المتن الأصلي ولكن بخط مختلف فى شكله وحجمه عن الخط الطبيعي لمتن الرواية يقول الراوى:

معنى زمن ما العمل، وصار الزمن من عمل العمل، وربما كيفية تنفيذه والعمل دائماً ليس لصالحك وليس حلاً يرضيك ولكن فى كل الأحوال ضدك حتى لو بدا لك غير ذلك ،من هنا أو من هناك كانت فرحتي بالجائزة، وبالنشر لأعمالي حقيقة لم أفكر فيها للحظة، أن هذه الجائزة ميناء، وهى نصب لي فى عرض الفرح ملئ بالإشراك الخداعية ، كدعوى أن الحرب ضرورية للسلام، يا سلام، أين حدود المواطنة وسط هذه الأشراك الخداعية، ووسط عنف الرموز والأفكار التي تجتاحنا من أعماق ضمائرنا وحتى ملامحنا الخارجية ، والأمر ما جمع خيال الراوي فصور عاليا أسطورة رمزية بالغة العنف فى توجيهه حتى لا يدري هل هو فى وهم أمفى حقيقة ، ورصد الراوي حقيقة هويتها عندما تم زواج أمها من أبيها على شبكة الإنترنت

وعندما تداخلت فى تكوينها جميع الأديان ، وهى التي أخرجته من بلاده مسجوناً لينال حريته فى العالم الغربي فى سجن أكبر ،إن عاليا محركة العالم الإمبراطوري الكبير الذي يصفه جان ماري جونيو فى كتابه)نهاية الديمقراطية قائلاً: العصر الإمبراطوري هو عصر شيوع العنف واستمراره، فلن تكون هناك بعد أراضي وطنية ، ولا حدود يدافع عنها ، بل سيكون هناك فقط انساق ، ومناهج للتيسير تعوزها الحماية ، وهذا " الأمن المجرد "يطرح صعوبة أكبر بما لا

يقاس الصعوبة التى كانت مطروحة فى عالم كانت فيه الجغرافيا تحكم التاريخ فلا الأنهار ولا المحيطات بوسعها أن تحمى الآلية المعقدة للعصر الإمبراطوري من تهديد متعدد الأشكال) (٣٧).

إن الدخول فى هذا الأفق الرمزى الإمبراطوري المتسلط الذى يوجهه من يملك المعرفة والثروة القادرين على توزيع الأدوار فى التنظيمات السياسية والاجتماعية المعاصرة -إن الدخول فى هذا الأفق الجديد هو ما يمثل أزمة البطل الراوي حيث انتمائه إلى الكتلة المتخلفة من العالم الثالث، حيث يتمزق وعيه الشقي بين إدراكه لجوهر ما يحدث له فى وطنه ونوم هذا الوطن فى عسل الغفلة وعنف آليات التخلف، ومحاربة شروط الحرية والإبداع ، وهى نفس الشروط التي أسلمته للآخر الغربى، يفعل ما يريد به، إنه كالمستجير من الرمضاء بالنار ،

إن وعي الراوي بأزمته يأخذ منحى متطورا فى هذا المشهد السردى ، (إنه كلما راجع معلومات اكتشف أن كل المعادلات والمعلومات بها قد اختلت تماماً، فمثلاً لم تعد هذه المسلمات تتشابك لتعطي نفس النتائج السابقة ، المال، السياسة، المافيا الجنس ، الجماع، العلم ، الثقافة ، الآثار، النظم السياسية ، الديمقراطية، الحريات الحكم ، الخضوع، الشذوذ، البزنس، الدين مع أى شئ وضد أي شئ، ونحن فى عصر قد خطط له ليكون قادته شواذ، ويصبح للشواذ كل شئ، ويحاكمون حتى تصبح الكلمات والصفات متداولة ليست غريبة عن كل الناس ولفظ يستعمل بشكل يومي ثم تأخذ القضية براءة وربما تندرج تحت الحريات وسلم لي على المترو، فلم تستطع لا أنا ولا أنت أن تفلت من هذا الكابوس، وها أنا ذا أكتب فى هذا الموضوع

وأنت تقرأ، والجريدة الموجودة أمامك الآن بها نفس الموضوع ، أي حصار ياربي وسط هذا المحفل)،إن هذا العالم الذي "تمكنن"فى يد السلطة الإلكترونية الجديدة التي يدير دفتها المحافل الأوربية وعلى رأسها اليهودية عاليا كما أشار الكاتب مراراً

إن هذا العالم لم يعد استنساخه من جديد وفق شروط قهر الآخر، بل تمكن هذا الاستنساخ البشري من أعماق الضمائر، وحنايا العقول ومطارح الأفكار وشوارد الخواطر والأشواق، ومكمن الذواكر، حتى خلايا الدماغ نفسها لم تعد ملكاً لأصحابها وصارت تصرفات وعيها ولا وعيها معاً عائمة على جسور ملتبسة بين الوهم والحقيقة،

وانظر معي كيف حكى الراوي عما حدث له :(ثم لابد أن أنام حتى أستطيع مقاومة الهواتف التى تدخل على موجاتي، وهذا ما فعلوه مع أوجلان وهم منتشرون تبع الـ (CIA)وهم أصبحوا جهازاً ضخماً فى كل مكان يؤدي خدمات بمقابل لأن هيئة مثل الإنترنت ويتحبسون على (CIA)ثم أنهم يرددون فى مسامع زوجتي سيلاً متدفقاً من الكلام لمدة نهار وليل كامل متصل، وهذا الكلام بصوت يشبه صوتي وأفكار تشبه أفكاري) ،ثم يقول عن "عاليا "كيف استطاعت أن تريه نفسه فى كامل توجهاتها قبل السفر إلى"لاهاى"وبعد العودة إلى القاهرة فى نفس الوقت "((ثم وضعت الشريط بالجهاز وأدارت الفيديو والتليفزيون فرأيتني ابتسم ، وأصبحت ماكينة كلام عن بلدنا والناس وأبي وأمي وأخوتي والسكاكرة والحواري يا سلام –يا دين النبي – وعائشة الخياطة وطلعت حرب صديقي وأحمد أبوشوشة الخ قالت :تحب أن تري نفسك بعد عودتكإلى القاهرة والذهاب إلى أولادك:

قلت لها برعب :لأ أرجوك اتركي شيئاً واحداً جميلاً وحقيقياً لي من دنياي، وخذي فوق ما أخذت ثم انخرطت فى بكاء الغريب الذى ليس له أحد فى هذا العالم))

ليس هذا ما أردت .

ولكن ما أردنا (وأمام هذا الغسيل العقلي الإلكتروني الذى يذكرنا بعالم "جورج أورويل "فى العالم عام "١٩٨٤يتساءل الكاتب الراوي بصوت عال :ولماذا نحتاج إلى الاستنساخ ؟ هذا وهم .

ضحكت ضحكات طويلة وعميقة وقالت :

أرجوك كرر هذه العبارة ، أرجوك كرر هذه العبارة .

قلت لها :كوني كما تبغين .لكن الحقيقة .

قالت :أليست الحقيقة هى ما يقع فى نطاق حواسنا الخمس واستنتاجاتنا أليس هذا كلامك؟

قلت : لكنني أحس بشيء باطل وسط كل هذا .

قالت : العلم لا يخدع أحداً لكننا ننسى ، هل تذكر مادلين .

"السماوات والأرض كانتا رتقاً ففتقناهما "وهنا تتفتق ذاكرتي وكل كياني ومعلوماتي).

ومن واقع التصوير السردي السابق للشخصيات والأحداث، نرى الكاتب والبطلة وكأنهما هياكل شبحية عظمية يتحركان تحركاً آلياً بوعى وبدون وعي عبر تقطعات زمنية، وتمزقات مكانية، ولقد

تعددت صور الأشباح كمواز سردى لتعدد مستويات الواقع الذى تعيش فيه ،ودائماً كانت الأحداث والأشخاص تعيش أكثر من زمان واكثر من مكان فى وقت واحد ذلك ليكشف الكاتب عن تعدد مستويات الواقع وتعدد مستويات الوعي لدى الشخوص، فهو واقع معقد مركب من تعدد هائل من حقائق شبه مستقرة، وأوهام تمثل الحقيقة الممكنة، وواقع يتعدد فى تجسيداته بل هو ملتبس لا يكاد من يعيش بين ظهرانية أن يتبين أول حدود الواقع وآخر حدود الوهم فيه،

ولقد أفاد صلاح والي فى خلق هذه الأجواء السردية من خلال دمج تقنيات تيار الوعى، وآليات الخيال الافتراضى، والتشذر الأسلوبى لتقنيات مابعد الحداثة، لتجسيد هذا الواقع المعقد المتشابك على مستوى الشخصيات والأحداث والزمان والمكان، ليكشف بذلك من خلال جدل الفن والواقع عن القاعدة اللامرئية العميقة التى تحرك الظاهر المرئي

وتوجهه بما يجعلنا نرى العالم بصورة أدق تكون قادرة مساءلة وهز قناعاته الزائفة وإعادة تأسيسه من جديد، ولعلَ المتأمل فى هذه المشاهد الروائية عبر الفضاء السردي لها يتخلق لديه شيئاً فشيئاً هذا الإحساس العميق بآلية الحياة، ووهمية الحقائق، وسطوة التكنولوجيا فى خلق منازع الإنسان على هواها ورغبتها الوحشية فى السيطرة الرمزية على العقل والوجدان والكيان الإنساني كله سواءً فى الغرب الذى أطلق وحشها الكاسر ولم يعد يستطيع الإمساك به ، أو لدى الشرق التابع الأمين، الذى يُعاد إنتاج مؤسساته وناسه وفق الاستهلاك القبيح لآليات التكنولوجيا، وأقصد بالاستهلاك القبيح هنا

ما عنيته على طوال هذا البحث من طمس الخطوط الفاصلة بين ما هو وهمي وما هو حقيقي ونفى الذاكرة الإنسانية وتخليق ذواكر اصطناعية وهمية متسلطة لتكون ضد أصحابها، ذواكر تدمر أدمغة من يفكرون بها، فمنذ التزاوج الهجين بين الكاتب وعاليا إبراهيم، إلى استنساخ ذاكرة للكاتب لتكون ضد ذاته،

وضد هويته الوطنية حتى ليتساءل الكاتب الراوي على لسان بطله": (ولماذا تحتاج إلى الاستنساخ؟ هذا وهم) ثم تضحك البطلة عند سماعها هذه العبارة وتطلب إلى البطل أن يكررها ثم تضحك فى سخرية مريرة من هشاشة وعيه، وتهافت إدراكه للمفاهيم والمعايير والنظم التى تكون تصوراً مجدداً للحقيقة فى عصر العولمة وتكنولوجيا المعلومات وثورة الاتصالات فتقول للبطل :أليست الحقيقة هى ما يقع فى نطاق حواسنا الخمس واستنتاجنا كما كنت تتخيل؟هل تتذكر مادلين أمي التي ضيعتها بيديك، لكن الراوي ينسى أنه صانعها وموجوها رغم تأكيده على أنه لم ينسى ثم يطلب إلى ربه أن لا تضيق عليه رحمته حتى يوسعه نسياناً ثم ينداح فى مونولوج نفسي عميق الدلالة عن مادلين والدة عاليا " :كيف ؟ ....لقد تبددت وهماً وضيعتها تجربة ،....وجعلتها متدينة بكل الأديان ، ووضعت لها عمراً قصيراً شهراً واحداً ، ومقداراً عنيفاً من الشهوة.. ومنطقتها بفصاحة الكلام والعشق ، وعندما أعطيتها قدرة التجسيم وأطلقتها على شبكي الإنترنت العنكبوتية ومعها كل مؤلفاتي ، نسيتها ((إن والدة عاليا من برمجة الكاتب الراوي وأبيها من تكوين مبرمج يهودي التقط والدتها من على شبكة الإنترنت ، وولدت عاليا إبراهيم))

انجبتني أمي على شبكة الإنترنت المغربية فمهدت إلى الدعاية الكامنة وأطلقوني بعد أن علمتني اليهوديات هناك فى المغرب كل فنون نساء بني صهيون وطقوس المحفل الماسوني وكان الهدف الثاني أنت ولأنك صاحب عداء أكبر لكل ما هو صهيوني فكان لزاماً علينا أن نقدم لك خدمة ممتازة من عمل يديك فانطلقت على شبكة الإنترنت أوزع مؤلفاتك وقام الفريق المنتظر بالتقاط الاشارة وتغطيتها نقدياً وإعلامياً وكنا قد رتبنا مسألة القبض عليك (لقد قلت آنفاً أن المتأمل فى هذه المشاهد السردية لبنية الشخصيات وآليات حركتها وفعلها يدرك شبحية وآلية هذا الوجود المبرمج آنفاً، والمنظم تنظيما رمزياً دقيقاً فى عنف وتسلط، وربما أشار الكاتب إلى دور الصهيونية العالمية فى برمجة العالم كله برمجة تكنولوجية تسمح بأن يكون تحت سلطة قمعهم الرمزي وربما أشار أيضاً إلى سطوة المعرفة عبر رموزها التكنولوجية فى العالم كله والتي يقودها حزب سري خفي قصاراه تدمير هويات الأفراد والأوطان، لإعادة إنتاج البشر داخل وجدانات وعقول اصطناعية آلية تكون ملكاً لغيرها بإرادتها الذاتية أو أن يكون الإنسان كما يقول أريك فروم)الإنسان ضد نفسه، والمجتمع ضد نفسه

حيث أن قوانين السلطة المجهولة خفية شأن قوانين السوق فمن ذا الذى يستطيع أن يهاجم المجهول الخفي ؟ من ذا الذي يستطيع أن يثور ضد شئ غير محدد، ضد لا شئ بعينه.إن السلطة بدل أن تختفي قد جعلت نفسها خفية.إنها مثل الحس المشترك والعلم والصحة والسرية والرأي العام إنها لا تطالب بأي شئ سوى البداهة (٣٨) .

ومن ثمة يصير الموغل فى بداهته فى الظاهر موغلاً فى اصطناعية ووهميته عند التحقيق والتمحيص، وما نراه حقاً فعلياً نختلط به، ويختلط بنا، يصيرهو الوهم الوحيد فى حياتنا، لقد تغير العالم كله الآن، وصار يموج فى غاية من الرموز والأفكار والعلاقات المشوهة التى تبلغ حد الأسطورة فى غموضها وعنف سيطرتها على الوجدان والعقول ، لقد استبدل الإنسان المعاصر الرعب الأسطورى البدائى القديم، بالقهر الأسطورى العلمى الحديث، حيث خلق العالم المعاصر أسطورته الخاصة وفق تصورات آلية تكنولوجية يقودها العقل المادي المسيطر والعلم التطبيقي الموجه سياسياً وما تموج به علاقات المجاز السردي على مستوى الأفراد فى الرواية هو ما يموج به العالم كله وسط بحار المجازات السياسية والعلمية على مستوى الشعوب والأوطان، لقد أمحت الخصوصية وصار الجزء الخاص صورة كربونية مستنسخة من العام الكلى المشترك لقد حارب العقل الأسطورة فى بدايات النهضة العلمية فى أروبا

ولكن باسم العقل أيضاً رجعت الأسطورة فى آليات رمزية جديدة تمارس عنف همينتها، وسطوة رموزها على الإنساني المعاصر سواءً فى الغرب المنتج لغول التكنولوجيا أو لدى الشرق المستهلك القبيح لأحط صورة من صور توظيف التكنولوجيا والآلة وثورة المعلومات وذلك لنفى الإنسان سياسياً واجتماعيا، إن الكاتب صلاح والى يقدم تنويعاتً سرديةً عميقة تطور من خط سردى عالمى بأده قديما روائيون عالميون مهمومون بمشاكل العقل العلمي المعاصر،نجد ذلك لدى جورج أورويل فى روايته(العالم عام ١٩٨٤)ولدى "كاريل تشاييك"فى مسرحيته الشهيرة، (مدينة بلا عقول) حيث تعانى الشخصيات كلها من الاغتراب التكنولوجي

المقيت، إن سيكولوجية الأغلبية اللامعقولة لدى جورج استيوارت مل، هى ديكتاتورية القطيع الحاشد لدى مارتين هيدجر، و (الإمتثال الآلي الأتوماتيكي) لدى أريك فروم، والطاعون العام لدى ألبير كاميه، كل هذا يعود من جديد لدى الكتاب العرب المعاصرين، ومنهم صلاح والى، ولكن من زاوية حضارية وجمالية مختلفة،تتسق وبنية الهموم الحضارية العربية، فكل ما حدث لشخصيات رواية (الجميل الأخير)كان مبرمجاً آنفاً ، تغير تحركات الشخصيات وتخلق الحوادث والأشياء هى منظمة بصورة قبلية

وكأن كل ما حدث قد حدث من قبل سفر البطل إلى لاهاى ، تزاوجه من عاليا إبراهيم وتزاوج والد عاليا من والدتها ، أحداث المؤتمر والتقارير وطقوس نيل الجائزة ، البرنامج السياحي الذى أعدته عاليا للكاتب بمناسبة فوزه بجائزة حقوق الانسان، تذكره لوطنه وناسه وشعبه كل ذلك يدور أمامنا فى الفضاء السردي للرواية وكأنه ما يحدث قد حدث قبل أن يحدث، وهو ما يشف عن هول العنف الآلي الرمزي للمعرفة العلمية الجديدة التي صارت أداه تدمير لا أساس تعمير، حيث تختلط المفاهيم والتصورات والمعايير، ويبدأ العالم دورة جد جديدة من دورت التغير الحضارى العالمى، تتغير فيه الجغرافيا والتاريخ والذات والآخر والثقافة والحقيقة، وجميع أنسقة الأفكار والعلاقات، فباسم العقل يتم تدمير العقل وباسم التطور يتم خلق الكوابح لكل تطور، فأين الحقيقة التى صرخ بطل الرواية أكثر من مرة معلناً : (فى هذه الحالة ستعرف أنه لم يظلمك سوى العلم والعقل الذى آمنت بها طوال حياتك ، حتى ما تؤمن به تم ذبحه وجند ضدك، سيصبح كل شئ باطل إلا حياتك وبذلك تحصد ضدك ما زرعت).

إن هذه الجملة (تحصد ضد ما زرعت)هى تجريد عميق لجوهر علاقات الواقع الذي نعيش فيه، واقع الوهم والسيطرة وعنف الرموز والأفكار، الواقع الذى بات ينتمي إلى ما قبل الأمس ، الواقع الذي غدا منذ أمد طويل شبحاً لما كان عليه نجده محفوظاً فى إطار جامد من العبارات والأحكام المسبقة ، وإن الإنتاج الأخير لتلك الآلة الضخمة للبحث والاستقصاء، والتحليل والإحصاء وعقد المؤتمرات وتقديم التقارير وعناوين الصحف هو هذه الصورة المضحكة التي تجسد ما كانً موهوماً يقال إنه ملك لكل انسان وهو فى نفس الوقت ليس ملكاً لأي إنسان ، فالوهم يحل محل التناقض ، وينتج عن التعدد الهائل في وجهات النظر (أن يفرض تماثل الرأي البغيض، وتسبق الإجابة السؤال ، وتقدم المرة بعد المرة عشرات من الأكليشيهات التى كان بعضها فى يوم من الأيام انعكاساً صحيحاً للواقع ، ولم يعد اليوم من شبه بينها وبين الواقع إلا بقدر ما نجد من شبه بين ملوك البترول وصور القديسين.

إن أزمة البطل فى رواية (الجميل الأخير) تكمن كما قلنا آنفاً فى البحث عن الحقيقة ـ أية حقيقة ـ وسط عالم يموج بالوهم والزيف وتسلط الرموز و الأفكار والقيم، انه يبحث عنها بآليات وهمية من صنع زيوف واقعه، فيكتشف فى النهاية بأنه وهم أفرزه واقعه وهم يسعى ليرى الأشياء والموجودات والناس والحوادث والوطن عبر مخلوقات عالم وهمي مركب من أشباه حقائق وأشباه مصطلحات وأشباه مكان ، وزمان وهوية ،

وفى عمق هذه المعاناة الهائلة يلخص لنا هذا المشهد السردي الكثيف المجاز ، العميق الإيحاء، وهم ما يحدث :(كانت البلاد تخرج من تحت إبط الأشياء نازحة معها وحولها هماً ثقيلاً وداخلة فى دوامات من التوهان والدوخان، مغلف بدخان أزرق وجحوظ فى العيون واتساع فى إنسان العين، لذلك صعب عليها أن ترصد الذى أمامها أو أن تحلل ظواهره ، وبالطبع استحال عليها الغوص إلى أبعد من السطح، لذلك ظلت تسبح فى عماء المجهول وترى المصادفة قانوناً لكل شئ).

هل نستطيع أن نقول من خلال هذا المجاز السردي الرفيع أن الفن الأصيل هو الذي يبحث عن الغائب الحقيقي من خلال الحاضر الوهمي ، أو هو الذى يرتقي بالواقعي المتسلط والمتجذر إلى الحقيقي المستشرف والأصيل، ربما قصد الكاتب إلى ذلك من خلال بنية شخوصه وأحداثه وتوالي شخوصه وأزمنته وتعينات المكان فى النص السردي ، وربما كان مخلصاً فنيا أصيلاً فى توصيف –وليس وصف – جوهر العلاقات السياسية والاجتماعية والحضارية التي حركت شخصياته وخلقت أحداثه.

إن الكاتب يكتشف علي لسان شخوصه سواء كان الراوي أو عاليا مدي العنف الرمزي المعرفي الذي تمارسه الحضارة المعاصرة باسم المعرفة والعلم أو تحت شعارات براقة مهلكة مثل شعارات،العلوم الحديثة، وحقوق الانسان الذي سافر الراوي لينال حقه فيه،

فإذا الحق هلاك مبين وإذا اللغة وشعاراتها أشرس عدوان عرفة العقل البشري المعاصر وأن السلطة وتسلطها قد تنقلت من الكيفية القسرية والتلاؤمية إلي اعنف صورها المعاصرة وهي الكيفية (التقويضية التي تتمكن السلطة من خلال فرض إرادتها وإخضاع الغير لها عن طريق عرض مكافآت إيجابية ومنح شئ يتضمن قيمة ما للفرد لكسب ولائه بأيسر سبيل فهي لا تحتاج لوسائل إقناع او تبرير أو استخدام للعنف فقط يتم كسب الولاء علي حساب مجموعة من القيم والمبادئ بكيفية نفعية فرغت من محتواها الإنساني(٣٩).

وإذا كانت السلطة الرمزية الخفية قد هيمنت علي الكاتب في بداية الرواية من خلال الرمز الدعائي لحقوق الإنسان، فقد استطاع السرد الروائي من خلال تعدد طرائقه التخييلية، ومستوياته السردية،أن يفضح هذه السلطة في كافة صورها، ويعرى لفائفها المعقدة ظاهرة وباطنة، من خلال خلق سلطة سردية تخييلية مضادة للعنف الرمزى لسلطة المؤسسات المحيطة بالكاتب، ومن يتلقون روايته علي السواء، مما يدفعهما معا لتجاوز الواقعى إلى الحقيقى، وما هو كائن إلى ما يجب أن يكون .

تحولات الواقع وبنية الشكل الروائى :

ونظرًا لجدة هذه التصورات والمفاهيم على مستوى إدراك الواقع، وتجاوز فكرة العلاقات مفهوم الثنائيات الفكرية والسياسية والجمالية، ودخولها إلى فكرة المنظومات التداخلية، لجأ الراوى مضطرًا اضطرارًا جماليًا لا مختارًا، لأن يبنى عالما استعاريا أسطوريا افتراضيا،فالرواية تقوم فى شكلها الروائي على تقنية الخيال الافتراضي الأسطوري حيث تتحرك شخوصه ذوات عدة تتحرك فى

وقت واحد ملتحمة مع أحداثها التى تتجاوز فكرة الحدث فى ذاته، التي تسيرهى الأخرى فى تعدد حدثي تشعبى فى وقت واحد، فكأن الشخوص والأحداث تتحرك متقلبة فى حركة سردية تعددية تشعبية على جسر معلق من الوهم إلى الواقع ومن الحقيقة إلى الزيف، والعكس أيضا، وهنا لا تكون هوية النسق السردى كامنة فى انتظام بنى السرد فى نسق سردى تصاعدى، بل فى تفتيت هذه البنى وتشذيرها، وفضح وهمية تشابكاته الظاهرة، بما يتفق والعقل الجمالى ما بعد الحداثى، يقول كيدج فى توصيف هوية أعمال ما بعد الحداثية(إنك حين تستمع إلى أصوات تشترك فى إيقاع منتظم فإنك بالضرورة تسمع شيئا يختلف عن الأصوات نفسها،إنك لاتسمع الأصوات بل تسمع حقيقة كونها أصوات منظمة فى نسق ما(٤٠).

ومن هنا تكمن القيمة الجمالية والمعرفية الجديدة للسرد الروائى فى الرواية،حيث تختفى أنظمة العلاقات السردية القائمة على الجدل الجمالى التقليدى بين الثنائيات الفكرية والجمالية والسياسية والحضارية، لتستبدل بانظمة سردية علائقية تعددية تقارب روح العالم المعاصر ومايمور فيه أشكال متعددة متشذرة، ومن الإمكانات الواقعية الاحتمالية التى لاتنتهى، حيث يخترق السرد الأسطورى الافتراضى حدود الأزمنة والأمكنة ومحددات الشخصيات والحداث الروائية،ومن هنا كان السرد فى هذه الرواية لايكتفى بوضع المادة الفنية موضع البناء والتركيب النهائى أو حتى المتطور، بل كان معنيا على الدوام بإثارة تغيير المنظور السردى، إن لم يكن هدمه ونقضه فى كل حين، وإعادة بنائه من جديد،لإثارة التناقض والصراع الكامنين فى بنى الذات والواقع والتاريخ وجميع صور علاقاتنا الثقافية المحيطة بنا، وهذا ما دفع الكاتب لأن يغامر فى تجريب مستويات سردية عديدة من الوعي السردى والإدراك الجمالى

والأنساق والتصورات والرؤى فى النظر إلى تركيب الشخوص والأحداث وتجليات الزمان والمكان والأحداث الروائية نفسها، ولقد كانت تقنية الحلم وطلاقة الخيال الافتراضى الأسطورى معيناً على خلق جميع ذلك .

والكاتب يفيد فى روايته من منجزات العلم وتطبيقات التكنولوجيافى خلق أحداث ومواقف افتراضية تمتلك القدرة الخيالية على الحركة المزدوجة والنمو والتكاثر بين الحقيقة والوهم أو فى التداخل التعددى الشبكى المراوغ بين ما هو حقيقي، وما هو وهمي فى ذات الوقت ، فليس بالضرورة ما نراه فعلاً يكون شروط الحقيقة الوحيدة، بل ربما ما غاب كان الحقيقة، وما سكت عنه كان الصدق، وما شاع ورسخ فى أذهاننا هو الوهم الوحيد ، فدائماً الأشياء والموجودات والأحداث والشخوص والمواقف –كل ذلك يثبت بقدر ما ينفى، وينفى بقدرما يثبت ، وسيلعب جدل الإثبات والنفي السردى فى هذه الرواية دوراً فكرياً رؤيوياً عميقاً من خلال الازدواج السردي فى اطراد الأحداث وتحركات الأشخاص وتقلبات صور الزمان وتعينات المكان ، ومن هنا كانت الرواية (الجميل االأخير) رواية غير تقليدية على غرار أختها السابقة (فتنة الأسر) بل فيها من الجديد السردى التشكيلي ما يتجاوز بناء رواية فتنة الأسر ، إلاَّ أنها تصنع معها هماً إنسانيا متصلا، وجهداً جمالياً مشتركاً ، وكأن الروايتين رواية واحدة انقسمتإلى جزئين.

إن الكاتب فى (الجميل الأخير)يحاول أن يفترع شكلاً سردياً جديدًا فى الإدراك والوعي الجمالي والمعرفي لدى شخوصه وأحداثه، وذلك من خلال ممارسته جدلية الذوات وتعددها، وجدلية الأحداث

وتعددها فى ذات الوقتفى محاولة منه لاستيعاب العالم الجديد البالغ التعقيد والكثافة والمراوغة والالتباس ولكشف طرائق التناقض والصراع الكامنة فى بنية رموزنا الثقافية العامة، فالكاتب فى تجريبه لذلك يحاول أن يصالح بين مستويات الإدراك والوعي من خلال تعددية تركيب شخوصه وأحداثه وزمانه ومكانه ، ففي غياب الوعي بالموجود الفعلي الحقيقي دون زيف يذهب الراوي لتحضير الوعي الغائب فى وعي وهمي آخر لدى الشخصية ، إن الكاتب يتجاوز الرواية النفسية وتيار الوعي التى كان الكاتب يتنقل فيها بين الوعي واللاوعي لتصوير الأحداث والمواقف ولشخوص لكنه يعدد صور الوجود المتراوحة بين أشكال الوعى واللاوعى،فى حرية طليقة محسوبة، وذلك من أجل تدعيم التماسك الداخلي له والمصالحة بين مستويات وعيه المنقسمة، بفعل التسلط الرمزي الخارجي الواقع عليه،ونظرا لتعدد مستويات الوعى والإدراك لدى الشخصيات وتعدد صور الواقع السياسى والحضارى المحيط به،نراى الكاتب يوظف الفضاء النصى للسرد(وهو الفضاء المكانى الذى تشغله الكتابة على الأوراق)طريقة تصميم الغلاف وتغير الحروف المطبعية وتشكيل العنوانات وهو مكان محدود تتحرك فيه عين القارىء(٤١).

فقد وظف الكاتب تقنية تغير شكل الحروف الطباعية على على طوال الفضاء المكانى للسرد ليعدد من وعى الشخصية الروائية بين المستويات الظاهرة والمستويات الباطنة، عبر الذاكرة والتذكر والاستشراف،حيث لايقف اللاوعى معادلا للوعى كما هو سائد فى الكتابات الروائية بل يقف اللاوعى السردى معادلا للوعى نفسه مما دفع الكاتب ليجرب هنا تقنية الفضاء النصي التعددى للسرد ليجسد

أكناه العالم الجديد الموار بالرموز والأفكار والمفاهيم المتداخلة المتزامنة فى آن، ولقد حاول الكاتب ان يكون على مستوى نقد اللحظة الحضارية المعاصرة فابتكر هذه التقنيات الروائية الافتراضية عبر خيال افتراضي أسطوري يحاول تجلية غوامض العالم المحيط به، والكشف عن خبيئاته المراوغة المتسلطة علينا ،وإعادة استحضار مخبئاته الكمينة فى السكوت،الذى هو ضد الصمت،لأن السكوت كلام ساكت،لكنه أيضا قدرة على الكلام مع اطراح الرغبة في الكلام، ربما يقال أن الكاتب يوظف السرد الغرائبي العجائبي فى بناء رواياته مفيدا من الكتاب الغربيين فى ذلك مثل جارسيا ماركيز مثلا ، لكن هذا ما يبدو على المستوى الظاهري السطحي للسرد ،

وعند التعمق نجد الكاتب يتجاوز ذلك فعلى الرغم من أن جارسيا ماركيز ليس مبتدعاً للعجائبي والغرائبي فى عالم السرد ، فمن يقرأ ألف ليلة وليلة وكرامات الصوفية فى تراثنا السردى العربي، يوقن بأن تراثنا العربي كان خلاقاً حقاً فى عجائبيته وغرائبيته ، لكن ما لدى صلاح والي فى هذه الرواية هو ادخل فى أساطير التحول الخيالي الافتراضى الناتج على استثمار طرائق الوعى العلمى المعاصر عبر تحولاته المفهومية والقيمية، من خلال نظريات الاستنساخ وتطبيقات التكنولوجيا فى عالم الإنترنت وشبكات الاتصال العالمية -حيث يركب الكاتب خيالاً تحولياً يبلغ كثافة الأساطير فى تصوير شخوصه وأحداثه وتجليات الزمان والمكان، فالعلم والخيال والتكنولوجيا والأسطورة والشعر يلتقون جميعاًفى سبك الفضاء السردي للرواية ، إن الأدب فى عصر العلوم البينية التداخلية قد قطع شوطاً بعيداً فى تطوير أدبيته، فبعد أن انتفت الحدود

الصارمة بين الثقافة والأدب والفلسفة والعلوم، أفاد السرد الروائي حرية واسعة فى صياغة رؤيته للعالم فلم تعد الرؤيا الروائية كونية روحية إطلاقية كما لدى هيجل، ولا مادية تاريخية جدلية كما لدى ماركس ، لقد تغيرت شروط الجدل فى بنية العلوم نفسها، وفى بنية الفنون أيضا، وصارت رؤية تداخليه بينيه بين العلوم والآداب تكشف عن المستور والهامشى والمسكوت عنه،وما يمثل مراكز غائبة فى بنية الوعى الواحدى المسيطر

كما نرى ذلك فى مرحلة ما بعد الحداثة كما هو لدى (ميشيل فوكو - امبرتو ايكو، جاك ديريدا،جان فرانسوا ليوتار،ليتش،...الخ)لقد دفعت ثورة الاتصالات الحديثة وتحولات مفاهيم الأشياء إلى التصورات الشبكية العلائقية للفن وللخيال: فخلقت أبعاداً ثرية ومعقدة ومتداخلة فى الرؤية والخيال والتشكيل الجمالى معا فلم يعد الكاتب يكتفي بنظريات الصراع الطبقي ، ولا نظريات اللاوعي الجمعي والفردي، ولا نظريات السوق والرأسمالية التي تجدد جلدها ولا حتى مجرد التعقيد المتشابك لنظرية المعرفة المعاصرة ، حيث الكل المعقد لا يعنى مجموع أجزائه، لقد صار الواقع اعقد وأعمق من هذا بكثير،لقد صار كوناً معلوماتياً مفتوحاً على سماوات لا نهائية من العلم والذوق والتجريب والمغامرة والمراكز والهوامش التى لاتحد ، بل صارت اجندة ثورة المعلومات نفسها رؤى روائية وشعرية وفلسفية، بعد أن تحولت أجندة الخيال العلمى نفسها إلى عوالم حقيقة تسعى وتأكل الطعامفى الأسواق، من خلال ممارستنا اليومية المعتادة، ومن خلال تصوراتنا السابقة أرى أن تجريب صلاح والي فى روايته (الجميل الأخير)فى توظيف نظريات الاستنساخ، وعوالم

الإنترنت، وشبكات الاتصال العنكبوتية، كان أدخل فى تلمس جوهر الواقع العالمي الجديد، وما آل إليه من نظم سياسية واجتماعية وحضارية جديدة .

إن رواية (الجميل الأخير)تفيد من آليات التحول الخيالي التي يعج بها تراثنا السردي القديم، ويزاوج بينها وبين الخيال العلمي المعاصر الذي يفيد من ثمرات التكنولوجيا ومنجزات العلم، ويخرج من هذا المزيج السردى، بخيال أسطوري افتراضى قادر على تجسيد تجربة القهر والحصار على كافة المستويات المؤسسية داخل الوطن وخارجها، ولكن يقع الجانب الأكبر من تجسيد هذا القهر المؤسسى خارج الوطن، إذ كانت اللحظة الأولى فى الرواية تمثل نهاية علاقته بالوطن بعد أن غادره الراوى إثر خروجه من سجنه مباشرة إلى (لاهاى)عبر طائرة فرنسية لتسلم جائزة حقوق الإنسان بعد انتهاك حريته فى وطنه، وإذا حاولنا ربط نهاية الرواية ببدايتها، سنرى أن ما تم على طوال الرواية من سفر وانتقال بين البلاد، وانتصار الدول الغربية الحرة لحريته السليبة ، كل ذلك كان حلما –وهماً -يقول الراوي، بعد صحوة من حلمه فى السفر إلى لاهاى :التفت من شدة الخوف وصرخت فزعاً :يا ساتر يارب:فاصطدمت رأسي بالمنضدة التى بجوار السرير انتفضت من نومي واقفاً، ثم جلست متعباً مكدوداً وأحسست جفافاً فى حلقي والحجرة على ما هى عليه :ما الذي حدث ؟امتدت يدي إلى زجاجة الماء، شربته

لكن لفت نظري وجود مظروف طويل على التسريحة، اللجنة العالمية للحريات –لاهاى، نتشرف بدعوة سيادتكم باستلام جائزة الحريات العالمية التي استحققتها عن جدارة لمواقفكم الشجاعة باتجاه قضايا الحرية.....واللجنة إذ تشرف بإخباركم فإنها ترسل طيه تذاكر السفر إلى مقر اللجنة بلاهاى ، والبرنامج به برنامج خاص بكم للترفيه، وزيارة الأماكن التى ترغبون فى زيارتها، "مقرر عام اللجنة) وتنتهي الرواية إلى نفس بدايتها، وكأن الكاتب بهذا التصور فى خلق بدايته الروائية ونهايتها، يضع أيدينا على جوهر عمله الروائي كله، الذي يكمن فى عبثية ووهمية البدايات والنهايات،أو قل تداخلهما الدورى العبثى، فالأمور مقننة سلفا، منتهية قبل أن تبدأ، حيث إحكام النهاية قبل اجتراح البداية، فقط نحن الذين لا نعرف الحقيقة، ونسلم لأنفسنا بأوهام كثيرة، نمسك بأهدابها السرابيه علها تكون الحقيقة، ثم تنكشف الحقائق بعد ذلك على أن ما نظنه حرية كان قيداً موجعاً وما نحسبه انتقالاً وسفراً فى الزمان والمكان لتجديد الذات والوجود ما هو إلاَّ إيغالا عنيفا للقهر فى السير عكس الاتجاه دوما.

إننا فاقدوا الاتجاه ، متلبسوا الهوية وليست شخصياتنا سواءً كانت فى الرواية او فى الواقع سوى آلات رمزية تحركها أصابع قهرية خفية مراوغة يوجهها حزب سري بالغ القهر والتسلط والرمزية والشيوع، يحرك العالم بموجوداته وأناسه وأفكاره ورموزه كدمي ميتة صوب نهايتها الفاجعة، ربما نكون محدسين إلى حد كبير فى رؤيتنا النقدية للعلاقة العميقة بين بداية الرواية ونهايتها وجدلية وسطها البنائي مع البداية والنهاية، فكما يقول صبري حافظ فإن "((البداية عادة ما

تكون أصعب أجزاء العمل، وإنها تستنفد جهداً يفوق ما يبذل فى إي جزء مساوي لها من حيث الحجم وتستغرق أكثر من غيرها من حيث التفكير والتنفيذ على السواء (٤٢).

إن صبري حافظ يلفت الانتباه إلى أهمية بنية البداية القصصية فى علاقتها برؤية الكاتب فى عمله، والناقد يلفت الانتباه أيضاً إلى خطورة البداية فى قدرتها على أن تكون عنصراً روائياً جاذباً إلى العوالم البنائية للرواية أو القصة أو تصير عنصر صد عن مواصلة قراءة الرواية، والحقيقة ان البداية القصصية فيما أرى تتجاوز فى أهميتها الفنية والفكرية ما يشير إليه صبري حافظ، فهى تتجاوز مجرد التعبير الرومانسي بالجذب أو الصد .بل تقع فى العمق من المخطط البنائي القصصي القادر على خلق جدلياته الجمالية والفكرية التاريخية المتعددة بين بداية القصة ووسطها ونهايتها. وإن سلمنا جدلا بهذا التصور البنائى التشكيلى التقليدى

فالبداية القصصية تمثل جدلاً خلاقا محكما بين جميع عناصر الرواية التى تخضع للتخطيط الإبداعي المقصود، وما لم يتمتع الكاتب بموهبتين معاً وهما موهبة التشكيل وموهبة خلق التوازن بين عناصر التشكيل، لما استطاع ان يبتكر بداية فنية موفقة مع كافة تشابكات البناء الروائي ، وهذا ما نراه لدى صلاح والي فى روايته القصيرة (الجميل الأخير)إذ نجد البداية هى ذاتها النهاية، وما بينهما من جدل جمالي معرفي كان نتيجة فنية حتمية فالسرد الروائي كان مؤد بهذه البداية تحديدا إلى هذه النهاية تحديدا.

ومن هنا تصح نظرة ياسين النصير عندما أجمل الوظائف الأساسية للبدايات القصصية فقال ضمن هذه الوظائف (أن يكون للبداية علاقة ممهدة بالنهاية حيث اقتسام الخلق التكويني(٤٣)، وعلى الرغم من أن الناقد يلمح فقط فى جملة نقدية مجملة إلى أن للبداية علاقة ممهدة بالنهاية ولكن يظل تعميق النظر النقدي مرهوناً بآليات التطبيق المتعددة لدى الكتاب ومحاولة النقاد استخلاص قواعد الفن وآليات النظرية من داخل النسيج الجمالي للإبداع وعلاقته بواقعه التاريخى الحضارى المحيط به، وهذا عمل شاق وأظن أن نقادنا يبذلون جهداً كبيراً فى ذلك .

بنية الشخصيات الروائية

الشخصيات الروائية مجازات رمزية سردية، تنتمي لعالم الخيال أكثر مما تنتمي لعالم الواقع ، على الرغم من تصويرها لأعماق هذا الواقع بصورة تجعله أكثر جدلاً مع ذاته، ليتجاوز حالته المادية البحتة،إلى حالات جمالية وافتراضية واستشرافية، فدائماً هناك هذا الجدل الخلاق بين ضرورة الواقع، وحرية حركة الخيال السردى، ولقد كانت الشخصيات الروائية فى رواية (الجميل الأخير)كائنات مجازية موغلة فى اقتصادها السردى ،وهذا يتماشى بنائياً مع بنية الرواية القصيرة التى تتطلب باستمرار قدرات فنية متعددة، قادرة على تحقيق التوازن الفني الرهيف بين (الإيجاز الدقيق والتوسع المطلق ، وهم العنصران اللذان يسمح بهما فن الرواية القصيرة بشكل واضح)فلدينا فى الرواية شخصيتان مركزيتان- أو قل يبدوان كذلك- وهما شخصية الكاتب الروائي اللابطل وشخصية "عاليا " البطلة الحقيقة للرواية، بوصفها المحركة للأحداث والمواقف وأشكال الزمان والمكان ، ودائما تقع شخصية الكاتب الروائي فى صورة

اللاهث وراء مخططاتها وتحركاتها فى الزمان والمكان ولدينا شخصية "إبراهيم العايدى "السياسي اللعوب الانتهازي فى صورة الواقع السياسي العربي المعاصر وصورة "سيف"المثقف المضطهد صديق الراوي ،

وكلاهما رد فعل للأحداث والمواقف، وخلفية تصويرية لما تبلوره الشخصية الرئيسية المحورية شخصية الكاتب الراوي والمتأمل فى شخصية عاليا والكاتب على طوال السرد الروائي يلحظ إنها هياكل عظمية تتحرك بقوة خفية متسلطة، وكانها ذوات آلية ميكانيكية مبرمجة آنفا، تنفذ ما يراد منها بالضبط وذلك يتماشى مع البناء الفني للرواية حيث يتقاسم بنائها أكثر من واقع ويتحرك كل ذلك فى وقت واحد عبر البناء الروائي كله فى موازاة عضوية تشابكية ،وكأن الواقع يسير دائماً بجانب ظله،أو قل الواقع يتجادل مع اللاواقع، بفعل خطط الالتباس والتمويه والتشوش التى تحركها الأصابع الخفيفة المسئولة عن ذلك حيث تحدد اتجاه البطل العربي المصري الكاتب الروائي، والبطلة اليهودية (عاليا) المركبة جمالياً من جميع جنسيات العالم ،ودائماً الأحداث والمواقف وصور الزمان وتعينات المكان - كل ذلك يتحرك كأنما يتحرك فى ظل واقع محتمل بينما الواقع الحقيقي الذي يقودهما يظل احتمال آخر من الاحتمالات الممكنة، وهذه تقنية روائية مبتكرة من الكاتب فى محاولته الخيالية الخلاقة لاستيعاب تعقيد التسلط الرمزي، والفكري الهائل فى الحضارة العالمية المعاصرة، وعلاقته الوطنية بهذا الوضع العالمي الجديد كما توجه الكاتب وكما بينا آنفاً فى مدخل هذه الدراسة إلى رصد آليات تعدد الإدراك والوعي بالخطاب التسلطي المتشعب الاتجاهات

وذلك من خلال تعدد الذوات والأحداث فعاليا :(كانت تتجه إلى الخارج ، ولكن خارج أي شئ لا أعرف ولكني أيضاً كنت أحس إنها تتجه إلى الداخل أيضا ، كانت ترتدي بنطلوناً أزرق بروسيا وجاكت أبيض به كرات زرقاء منتظمة ومن نفس درجة لون البنطلون والحذاء خفيف أبيض، ولكن كانت خطواتها واسعة جدًا، لدرجة أنني كنت أحس أنها لا تلمس الأرض ....كانت تسير أمامي، وكنت أحاول أن أتذكر وجهها ولكن باءت كل محاولاتي بالفشل).

فالمتأمل فى ملامح البطلة من خلال المشهد الروائي السابق يدرك هوية هذه الشخصية التي تجمع بين صفات أبطال البشر، وصفات أبطال الخوارق،وصفات أسطورية قهرية أخرى ملتبسة تبين ولاتبين، فدائما تفاصيل هويتها الشخصية تتجاوز الزمان والمكان المألوفين وحدود الجسد المتعارف عليه، وذلك لأنها ستتمتع بعد ذلك بقدراتها القاهرة المتسلطة القادرة على صنع أي شئ، فى سبيل قيادة البطل أنى تريد (هى) وليس الوجه التى يوليها (هو) ولننظر إلى ملامح أخرى لعاليا : (والتفت إليها كانت بيضاء كالحليب)رغم أن البياض كالحليب لا يمت إلى الجمال بصلة، كما لا يمت البياض إلى النقاء، والسائل عديم الشوائب إلى الصفاء بصلة،

ربما لأن مستعمرنا كان دائماً أبيض)وهنا ينتقل الكاتب إلى رصد هوية شخصية (عاليا)من جوانب أخرى،ولعله لا تخفى علينا الدلالات الجمالية والسياسية والاجتماعية للون الأبيض القادر على استيعاب جميع الألوان داخله ، بما يؤهل للعب أدوار شتى مركزية كما لا يخفى علينا تلميح الكاتب إلى العلاقة بين اللون الأبيض –لون عاليا -وشكل المستعمر ثم يطور الكاتب من هوية شخصيته فيجعلها

ذات نسب مركبة متشعبة وكأنها تمتد كالأخطبوط فى كل مناحي الأرض "وقالت:(عاليا إبراهيم سارووس من أزباكستان وأنت تناديني كأمنية من أعوام وابحث عنك ، أمي تركية ، وأبي يهودي،أو ربما بلا ديانة لأنه أسلم وبعد موت أمي تزوج مسيحية وتنصر، ثم اختفى).

ثم يطور الكاتب من بناء شخوصه ليصل بها إلى مراحل جد متطورة من القدرة على الفعل، وبداية بذر بذور التسلط والتزاوج مع الآخر بصورة أسطورية مرعبة، توضح مدى هيمنة الطرف القاهر -عاليا –لبطل الكاتب الراوي المقهور فنرى الكاتب يجسد هذا المشهد الأسطوري العجائبي لعلاقته بعاليا تمهيداً لإنماء بذور الحدث الروائي المتبلور فى هيمنة هذه المرأة المطلقة اللعوب بعلاقتها السياسية والثقافية المتسلطة على الكاتب -الراوي يقول الكاتب "(ولكنها أخذتني إليها، وكنت أحس كأنما آلة تسحبني مني إليها ويكاد عظمي يفرغ مما فيه ، إنى كنت مغرماً بالوصف

،إلا أن ما حدث لا يوصف :تأملتها بعد الانتهاء فكانت كالقتيل ، فتشاغلت بالنوم، فقامت إلى نفس الحجرة التى دخلتها سابقاً وأمسكت بمفك من النوع الكبير الحجم (حجم) ووجدتها تضعه مكان سرتها وتديره رويداً رويداً ، فيبرز بيت ولادتها إلى الأمام ثم سحبته، وضغطت على جوانبه وشدت زراراً وأفرغت ما فيه من قوتي، التى سحبت مني، ثم أدخلت إلى جهاز كثيف التكوين وبعد قليل أخرجته ووضعته فى صندوق زجاجي ثم أقفلت عليه وأقفلت مكانه فى جسدها بقطعة من نوع جسدها)"وهنا تتجلى قدرة الخيال الروائي على خلق فضاء سردي يشتبك فيه الآلي بالمجازي، والأسطورى

الافتراضى بالواقعى والمحتمل، من أجل رسم ملامح أسطورية خارقة للبطلة "اليهودية"القادرة على امتصاص قوى البشر وتفريغها ، من جوهرها الداخليوهذا الخيال الأسطوري الافتراضي قد دفع الكاتب نفسه إلى الشك فيه مرة أخرى وكأن الكاتب ليس معنيا بالبناء قدر عنايته بتفكيك البناء، والنقض المستمرلكل حقيقة متبلورة أو بسبيلها إلى البلورة، رغبة منه فى الوصول بالقارئ إلى درجة الإيهام الموضوعي التعددى، لما يحكى ويسرد فنراه يقول :(ربما تكون هذه رواية من روايات صلاح والي السخيفة والتي يحول فيها الناس إلى آلات، ولكنك لا تكشف هذا إلا فى أخر الرواية، إلا أنه ينبهك طوال الرواية بأنه يشك فى إنسانية هذه الشخوص))

وهذا التوجيه الفني –ربما رآه –الكاتب صلاح والي حيلة فنية مقبولة لتوجيه أفق القارئ لمغزى الدلالة والخيال فى الرواية ، ولكنا نرى حقيقة الفن على غير هذا، فهذا التوجه يبدو للقارئ المتمرس - والناقد بالطبع قارئ متمرس - تهرباً من مقتضيات البناء الفني القادر على السيطرة على موضوعه بصورة فنية موضوعية قادرة على النمو الفني الداخلي دون تدخل مباشر فج من الكاتب ، لكن ما يهمنا هو معرفة هوية شخصية (عاليا) ودورها البنائي المركزي التعددى فى الرواية ، وعلى الرغم من وضوح شخصية عاليا كما أبان الوصف السردي السابق غير أن الكاتب يقدم صورتها لنا عبر أمشاج طيفية موغلة فى اللالتباس والحيرة والتعدد،بما يجعلنا نشك فيها معه، ولا نقف معه على حقيقة وجودها ومغزى هدفها، فقد كان الكاتب الراوي مسحوبا بقوة سحرية حتمية إلى الهدف المراد منه، و الذى حدد أنفاً والكاتب يوضح ذلك قائلاً :((هل أفقت بعد ذلك ؟ هل حاولت أن أشك أو أتراجع ، أبداً فالإنسان جبان طماع ، ويبرر كأن

يقول خليك مع الكذاب وهو الكاذب ، هو يريد الاستمرار.ظللت فى مكاني إلى أن سحبتني من يدي، وأنا ملقى على السرير فرحت فى نوم عميق))،

وبعد الدخول فى النوم العميق وهى تقنية روائية تنقل الراوي من عالم اليقظة المتوهم إلى عالم الغيبوبة المقصود، فدائما الكاتب مؤرجح بين الحقيقة والوهم،بين الطيف والظل والحقيقة، ذلك بأن تفاصيل الحياة السانحة فى نسيج الزمان والمكان من حولنا قد صنعت على يد وعين الآخرين، فهم يوجهونا أنى شاؤا توجيهاً ودائما يقابلنا تعبير (سحبتني)من الكاتب –الراوي مع عاليا فنراه يقول (سحبتني إلى غرفة المعرفة (وعادت وسحبتني إلى حجرة النوم)كانت خالية من أى أثاث ومزروعة بالحشيش الأخضر "(ودائماً البطل مؤرجح كما قلت بين الوهم والحقيقة، لكن الحقيقة الكبرى التي لا مراء فيها أنه ليس له من الأمر شئ، فهو يقول بعد أن سافر إلى "لاهاى"لتسلم الجائزة))" لقد سافرت واستلمت الجائزة ، ألم ترى ذلك الآن ؟ فيرد على عاليا قائلاً :-

فى الحلم ؟

فترد عليه :ليس هناك ما هو الحلم وما هو حقيقة ، فأحلامك حقيقتك .

يعنى هل ما رأيته قد حدث فعلاً ؟ وان هناك من استلم الجائزة مدعياً أنه أنا؟؟

لا كل ما رأيته كان أنت.

كان أنا؟

ربما هو تخيلي عن الحفل؟

ربما رأيته وحضرته فعلاً؟

ربما قصته على فعشته كما حدث).

إن الوقوع فى الالتباس هنا ليس مجرد تقنية روائية يوظفها الكاتب من أجل السيطرة على كلية الزمان اليومي بين ماضي وحاضر ومستقبل، أو امتلاك حرية الانتقال فى الحلم، بل الأمر أعمق من هذا بكثير فالكاتب - البطل يصور مأساة حقيقية تبتلع واقعه الاجتماعي والسياسي والحضاري كله ، بل تبتلع الواقع الثقافي العالمي كله أيضا، إن هذا الالتباس المقيم بين الحقيقة والوهم هو سيطرة صناعة القهر الرمزى العالمية التى تمتد شبكتها العنكبوتية عبر العالم كله بما يجعل جميع البشر بما فيهم الكاتب-الراوي يعيشون على جسر معلق تتداخل فيه الزيوف والأوهام، بنفس تداخل الحقائق والثوابت ، فلا تدري بالضبط أين الحد الفاصل بين الحق والباطل فيه، لقد صار الحق تصنعا، والباطل طبعا بريئا،

وأصبح توجيه الشعوب والتداخل فى حنايا ضمائرهم ونواياهم صناعة وربما كانت هذا الهم الروائى يمثل الفكرة المركزية - عن صح الاصطلاح الروائى هنا - على طوال الفضاء السردي للرواية، كما ألمحنا من قبل .بعد ان كشفت الرواية عن أن جميع المعايير السياسية والثقافية والحضارية التى تستند إلى طمأنينة مصداقيتها وهم فى وهم وليس الأمر دائما كما نتصور،وليس ماحدث كما حدث، واستنبط من قبل.

لقد انتقل الاغتراب هنا من مفاهيم (دور كايم)عن تفكك نسق القيم عندما صور تفكك المعايير فى العالم على إنها صورة من صور الاغتراب الاجتماعي القيمي وأطلق عليها (الأنومي) بل الأمر يتجاوز ذلك بكثير إلى ما أبان عنه (("أدورنو ")) كما بينا آنفا من تسلط الرموز والسلطة الفكرية الذي ينبع من العقل الجمعي اليومي بصورة مألوفة معتادة، بحيث لا يشعر من يندغم فى تنظيمها الاجتماعي السياسي بأنه واهم مغترب ، بل هو متسق سعيد فى رحاب التسلط الجمعي الأخطبوطي الذى لا يسيطر على الواقع الاجتماعي والسياسي للبطل الكاتب -الراوي وحده، بل والمجتمع العالمي المعاصر وبنية خطابه الثقافي والعلمي معاً فبعد سقوط حائط برلين،وسقوط الاتحاد السوفيتى السابق، واحتلال العراق، وسقوط الحق الفلسطينى،وتصاعد حدة التعصب الدولى،

وظهور النظام العالمى الجديد، وبدأ بعض المفكرين الغربيين يعبرون عن نهاية الديمقراطية،ونهاية التاريخ، لقد تحول المجتمع العالمي المعاصر إلى بنية حضارة تعددية، علائقية شبكية تحتل تكنولوجيا الاتصالات والثروة والقوة،فيها مركز الحركة، وفى هذا التصور الجديد للمجتمعات يتلاش المكان وحدوده سواءً كانت زراعية أو صناعية بل تناقش فكرة الحدود العلمية والسياسية والجمالية والثقافية من جديد ،وفق التصور الاتصالى الشبكي كما تلاشت فكرة المؤسسات فى الدول فقد انحل تدريجيا ما يعرف بجهاز الدولة وصارت فكرة التسلط الرمزي العام هى المهيمنة على ضوء قوة المعرفة، ونفوذ الثروة وإدارة المعلومات، وهندسة الأفكار، مما حدا بالكاتب الأمريكي (جان ماري جونيو)أن يطلق على هذا العصر اسم ((العصر الإمبراطوري))المركب الذى لم يعد يحكمه أي نظام سياسي أو فلسفي ، ليس بمقدرنا أن نتوق فيه نحن

أنفسنا إلى وحدة داخلية، فحيواتنا تمضي عابقة بالحسيات ، وخاضعة للذبذبات المتعددة كمر حيات لخيال الظل ، فلا يبقي لذا سوى أن نبعد غرسه نبات أو إشعاع قمر أو عاطفة عابرة وهى ما تصبح كنوزاً بائسة صغيرة بعالمنا المفكك لقد سقطت فكرة المركز وانتصرت العلاقة على المبدأ(٤٤).

لقد تم هذا ((التمييع الوجودي والثقافى))لوصح التعبير وهو ما أحس به بطل الرواية فدائماً يحس بأنه لا وطن يحتويه، بل ربما تسائل عن:أين هى حدود الوطن ؟ فالكاتب الراوي يقول للوزير الذى يحاوره على أرض وطنه .

أنت ولد فقير.

قلت له :يامعالى الوزير يكفيني باكو معسل بخمسة قرش.

قال لي بعد أن قام واقفاً :عد الى بلدك

هل صرت من بلد غير هذا؟

ولماذا بلا وطن أنا؟

صار معنى الوطن ملتبساً ، ثم أي الأوطان يصلح لي"

الرواية صـ ٥٦

وبعد أن فقد الراوى الوطن بالمعنى التقليدي أى بوصفه حدودا جغرافية وعمقا تاريخيا، يقع البطل أسيراً لفكرة العولمة الشبكية التى جر إليها العلم المعاصر فنرى البطل يقول مناجياً نفسه :(فى هذه

الحالة ستعرف أنه لم يظلمك سوى العلم والعقل الذي آمنت به طوال حياتك –حتى ما تؤمن به تم ذبحه ووجه ضدك سيصبح كل شئ باطل)(٤٥).

ثم يعلن فداحة التغير المفهومى والقيمى الذى غير طبيعة العالم من حولنافى متن سردى هامشى، كتب فى نفس صفحة المتن الأصلي ولكن بخط مختلف فى شكله وحجمه عن الخط الطبيعي لمتن الرواية :يقول الراوى ((معنى زمن ما العمل، وصار الزمن من عمل العمل، وربما كيفية تنفيذه، والعمل دائماً ليس لصالحك وليس حلاً يرضيك ولكن فى كل الأحوال ضدك حتى لو بدا لك غير ذلك من هنا أو من هناك كانت فرحتي بالجائزة، وبالنشر لأعمالي حقيقة لم أفكر فيها للحظة، أن هذه الجائزة ميناء، وهى نصب لي فى عرض الفرح ملئ بالإشراك الخداعية ، كدعوى أن الحرب ضرورية للسلام، يا سلام))،أين حدود المواطنة وسط هذه الأشراك الخداعية، ووسط عنف الرموز والأفكار التي تجتاحنا من أعماق ضمائرنا وحتى ملامحنا الخارجية ، والأمر ما جمع خيال الراوي فصور عاليا أسطورة رمزية بالغة العنف فى توجيهه

حتى لا يدري هل هو فى وهم أم فى حقيقة ورصد الراوي حقيقة هويتها عندما تم زواج أمها من أبيها على شبكة الإنترنت وعندما تداخلت فى تكوينها جميع الأديان ،وهى التي أخرجته من بلاده مسجوناً لينال حريته فى العالم الغربي فى سجن أكبر ،إن عاليا محركة العالم الإمبراطوري الكبير الذي يصفه جان ماري جونيو فى كتابه)نهاية الديمقراطية قائلاً :((العصر الإمبراطوري هو عصر شيوع العنف واستمراره، فلن تكون هناك بعد أراضي وطنية ولا

حدود يدافع عنها ، بل سيكون هناك فقط انساق ، ومناهج للتيسير تعوزها الحماية ، وهذا "الأمن المجرد "يطرح صعوبة أكبر بما لا يقاس الصعوبة التى كانت مطروحة فى عالم كانت فيه الجغرافيا تحكم التاريخ ، فلا الأنهار ولا المحيطات بوسعها أن تحمى الآلية المعقدة للعصر الإمبراطوري من تهديد متعدد الأشكال (٤٦).

إن الدخول فى هذا الأفق الرمزى الإمبراطوري المتسلط الذى يمتلكه ويسيطر عليه من يملك المعرفة والثروة القادرين على توزيع الأدوار المحلية والعالمية فى التنظيمات السياسية والاجتماعية المعاصرة - إن الدخول فى هذا الأفق الجديد هو ما يمثل أزمة البطل الراوي

حيث انتمائه إلى الكتلة المتخلفة من العالم الثالث، معانيا من تمزق وعيه الشقي بين إدراكه لجوهر ما يحدث له فى وطنه ونوم هذا الوطن فى عسل الغفلة وعنف آليات التخلف، ومحاربة شروط الحرية والإبداع بكل سبيل ظاهرة وباطنة ، وهى نفس الشروط التي أسلمته للآخر الغربى، يفعل ما يريد به، إنه كالمستجير من الرمضاء بالنار .

إن وعي الراوي بأزمته يأخذ منحى متطورا فى هذا المشهد السردى،((إنه كلما راجع معلومات اكتشف أن كل المعادلات والمعلومات بها قد اختلت تماماً، فمثلاً لم تعد هذه المسلمات تتشابك لتعطي نفس النتائج السابقة ، المال، السياسة، المافيا الجنس ، الجماع، العلم ، الثقافة ، الآثار، النظم السياسية ، الديمقراطية، الحريات الحكم ، الخضوع، الشذوذ، البزنس، الدين مع أى شئ وضد أي شئ، ونحن فى عصر قد خطط له ليكون قادته شواذ، ويصبح

للشواذ كل شئ، ويحاكمون حتى تصبح الكلمات والصفات متداولة ليست غريبة عن كل الناس ولفظ يستعمل بشكل يومي ثم تأخذ القضية براءة وربما تندرج تحت الحريات وسلم لي على المترو، فلم تستطع لا أنا ولا أنت أن تفلت من هذا الكابوس، وها أنا ذا أكتب فى هذا الموضوع وأنت تقرأ، والجريدة الموجودة أمامك الآن بها نفس الموضوع ، أي حصار ياربي وسط هذا المحفل)).

إن هذا العالم الذي "تمكنن"فى يد السلطة الإلكترونية العولمية الجديدة التي يدير دفتها المحافل الأوربية وعلى رأسها اليهودية (عاليا) كما أشار الكاتب مراراً –إن هذا العالم لم تعد شروط استنساخه تتم وفق شروط قهر الآخر وكفى، بل تمكن هذا الاستنساخ البشري والحضارى والثقافى من أعماق الضمائر، وحنايا العقول، ومطارح الأفكار وشوارد الخواطر، ومكامن الأشواق، وحفريات الذواكر، حتى خلايا الدماغ نفسها لم تعد ملكاً لأصحابها وصارت تصرفات وعيها ولا وعيها معاً عائمة على جسور ملتبسة بين الوهم والحقيقة.

وانظر معي كيف حكى الراوي عما حدث له :(ثم لابد أن أنام حتى أستطيع مقاومة الهواتف التى تدخل على موجاتي، وهذا ما فعلوه مع أوجلان وهم منتشرون تبع الـ (CIA)وهم أصبحوا جهازاً ضخماً فى كل مكان يؤدي خدمات بمقابل لأن هيئة مثل الإنترنت ويتحبسون على (CIA)ثم أنهم يرددون فى مسامع زوجتي سيلاً متدفقاً من الكلام لمدة نهار وليل كامل متصل، وهذا الكلام بصوت يشبه صوتي وأفكار تشبه أفكاري) ،

ثم يقول عن "عاليا "كيف استطاعت أن تريه نفسه فى كامل توجهاتها قبل السفر إلى "لاهاى "وبعد العودة إلى القاهرة فى نفس الوقت "((ثم وضعت الشريط بالجهاز وأدارت الفيديو والتليفزيون فرأيتني ابتسم ، وأصبحت ماكينة كلام عن بلدنا والناس وأبي وأمي وأخوتي والسكاكرة والحواري يا سلام –يا دين النبي –وعائشة الخياطة وطلعت حرب صديقي وأحمد أبوشوشةالخ قالت :تحب أن تري نفسك بعد عودتك إلى القاهرة والذهاب إلى أولادك:

قلت لها برعب :لأ أرجوك اتركي شيئاً واحداً جميلاً وحقيقياً لي من دنياي، وخذي فوق ما أخذت ثم انخرطت فى بكاء الغريب الذى ليس له أحد فى هذا العالم)).

ليس هذا ما أردت

ولكن ما أردنا ((وأمام هذا الغسيل العقلي الإلكتروني الذى يذكرنا بعالم" جورج أورويل "فى العالم عام "١٩٨٤يتساءل الكاتب الراوي بصوت عال :ولماذا نحتاج إلى الاستنساخ ؟ هذا وهم .

ضحكت ضحكات طويلة وعميقة وقالت:

أرجوك كرر هذه العبارة ،أرجوك كرر هذه العبارة .

قلت لها :كوني كما تبغين .لكن الحقيقة .

قالت :أليست الحقيقة هى ما يقع فى نطاق حواسنا الخمس واستنتاجاتناأليس هذا كلامك؟

قلت :لكنني أحس بشيء باطل وسط كل هذا .

قالت :العلم لا يخدع أحداً لكننا ننسى ، هل تذكر مادلين .

"السماوات والأرض كانتا رتقاً ففتقناهما "وهنا تتفتق ذاكرتي وكل كياني ومعلوماتي)).

ومن واقع التصوير السردي السابق للشخصيات والأحداث، نرى الكاتب والبطلة وكأنهما هياكل شبحية عظمية يتحركان تحركاً آلياً بوعى وبدون وعي عبر تقطعات زمنية، وتمزقات مكانية، ولقد تعددت صور الأشباح كمواز سردى لتعدد مستويات الواقع الذى تعيش فيه ، ودائماً كانت الأحداث والأشخاص تعيش أكثر من زمان واكثر من مكان فى وقت واحد ذلك ليكشف الكاتب عن تعدد مستويات الواقع وتعدد مستويات الوعي لدى الشخوص،

فهو واقع معقد مركب من تعدد هائل من حقائق شبه مستقرة، وأوهام تمثل الحقيقة الممكنة، وواقع يتعدد فى تجسيداته بل هو ملتبس لا يكاد من يعيش بين ظهرانية أن يتبين أول حدود الواقع وآخر حدود الوهم فيه، ولقد أفاد صلاح والي فى خلق هذه الأجواء السردية من خلال دمج تقنيات تيار الوعى، وآليات الخيال الافتراضى، والتشذر الأسلوبى لتقنيات مابعد الحداثة، لتجسيد هذا الواقع المعقد المتشابك على مستوى الشخصيات والأحداث والزمان والمكان، ليكشف بذلك من خلال جدل الفن والواقع عن القاعدة اللامرئية العميقة التى تحرك الظاهر المرئي وتوجهه بما يجعلنا نرى العالم بصورة أدق تكون قادرة مساءلة وهز قناعاته الزائفة وإعادة تأسيسه من جديد، ولعلَ المتأمل فى هذه المشاهد الروائية عبر الفضاء السردي لها يتخلق لديه شيئاً فشيئاً هذا الإحساس العميق بآلية الحياة،ووهمية الحقائق،

وسطوة التكنولوجيا فى خلق منازع الإنسان على هواها ورغبتها الوحشية فى السيطرة الرمزية على العقل والوجدان والكيان الإنساني كله سواءً فى الغرب الذى أطلق وحشها الكاسر ولم يعد يستطيع الإمساك به ، أو لدى الشرق التابع الأمين، الذى يُعاد إنتاج مؤسساته وناسه وفق الاستهلاك القبيح لآليات التكنولوجيا،

وأقصد بالاستهلاك القبيح هنا ما عنيته على طوال هذا البحث من طمس الخطوط الفاصلة بين ما هو وهمي وما هو حقيقي ونفى الذاكرة الإنسانية وتخليق ذواكر اصطناعية وهمية متسلطة لتكون ضد أصحابها، ذواكر تدمر أدمغة من يفكرون بها، فمنذ التزاوج الهجين بين الكاتب وعاليا إبراهيم، إلى استنساخ ذاكرة للكاتب لتكون ضد ذاته، وضد هويته الوطنية حتى ليتساءل الكاتب الراوي على لسان بطله" : ((ولماذا تحتاج إلى الاستنساخ؟ هذا وهم)) " ثم تضحك البطلة عند سماعها هذه العبارة وتطلب إلى البطل أن يكررها ثم تضحك فى سخرية مريرة من هشاشة وعيه، وتهافت إدراكه للمفاهيم والمعايير والنظم التى تكون تصوراً مجدداً للحقيقة فى عصر العولمة وتكنولوجيا المعلومات وثورة الاتصالات فتقول للبطل : أليست الحقيقة هى ما يقع فى نطاق حواسنا الخمس واستنتاجنا كما كنت تتخيل؟هل تتذكر مادلين أمي التي ضيعتها بيديك، لكن الراوي ينسى أنه صانعها وموجوها رغم تأكيده على أنه لم ينسى ثم يطلب إلى ربه أن لا تضيق عليه رحمته حتى يوسعه نسياناً ثم ينداح فى مونولوج نفسي عميق الدلالة عن مادلين والدة عاليا " :كيف ؟

....لقد تبددت وهماً وضيعتها تجربة ،..وجعلتها متدينة بكل الأديان ، ووضعت لها عمراً قصيراً شهراً واحداً ، ومقداراً عنيفاً من الشهوة ....، ومنطقتها بفصاحة الكلام والعشق ، وعندما أعطيتها قدرة التجسيم وأطلقتها على شبكي الإنترنت العنكبوتية ومعها كل مؤلفاتي ، نسيتها((إن والدة عاليا من برمجة الكاتب الراوي وأبيها من تكوين مبرمج يهودي التقط والدتها من على شبكة الإنترنت ، وولدت عاليا إبراهيم))أنجبتني أمي على شبكة الإنترنت المغربية فمهدت إلى الدعاية الكامنة وأطلقوني بعد أن علمتني اليهوديات هناك فى المغرب كل فنون نساء بني صهيون وطقوس المحفل الماسوني وكان الهدف الثاني أنت ولأنك صاحب عداء أكبر لكل ما هو صهيوني فكان لزاماً علينا أن نقدم لك خدمة ممتازة من عمل يديك فانطلقت على شبكة الإنترنت أوزع مؤلفاتك وقام الفريق المنتظر بالتقاط الاشارة وتغطيتها نقدياً وإعلامياً وكنا قد رتبنا مسألة القبض عليك.

لقد قلت آنفاً أن المتأمل فى هذه المشاهد السردية لبنية الشخصيات وآليات حركتها وفعلها يدرك شبحية وآلية هذا الوجود المبرمج آنفاً، والمنظم تنظيما رمزياً دقيقاً فى عنف وتسلط، وربما أشار الكاتب إلى دور الصهيونية العالمية فى برمجة العالم كله برمجة تكنولوجية تسمح بأن يكون تحت سلطة قمعهم الرمزي

وربما أشار أيضاً إلى سطوة المعرفة عبر رموزها التكنولوجية فى العالم كله والتي يقودها حزب سري خفي قصاراه تدمير هويات الأفراد والأوطان، لإعادة إنتاج البشر داخل وجدانات وعقول اصطناعية آلية تكون ملكاً لغيرها بإرادتها الذاتية أو أن يكون الإنسان كما يقول أريك فروم))الإنسان ضد نفسه، والمجتمع ضد نفسه حيث أن قوانين السلطة المجهولة خفية شأن قوانين السوق فمن ذا الذى

يستطيع أن يهاجم المجهول الخفي ؟ من ذا الذي يستطيع أن يثور ضد شئ غير محدد، ضد لا شئ بعينه.إن السلطة بدل أن تختفي قد جعلت نفسها خفية.إنها مثل الحس المشترك والعلم والصحة والسرية والرأي العام إنها لا تطالب بأي شئ سوى البداهة(٤٧).

ومن ثمة يصير الموغل فى بداهته فى الظاهر موغلاً فى اصطناعية ووهميته عند التحقيق والتمحيص، وما نراه حقاً فعلياً نختلط به، ويختلط بنا، يصير هو الوهم الوحيد فى حياتنا، لقد تغير العالم كله الآن، وصار يموج فى غاية من الرموز والأفكار والعلاقات المشوهة التى تبلغ حد الأسطورة فى غموضها وعنف سيطرتها على الوجدان والعقول ، لقد استبدل الإنسان المعاصر الرعب الأسطورى البدائى القديم، بالقهر الأسطورى العلمى الحديث،

حيث خلق العالم المعاصر أسطورته الخاصة وفق تصورات آلية تكنولوجية يقودها العقل المادي المسيطر، والعلم التطبيقي الموجه سياسياً وما تموج به علاقات المجاز السردي على مستوى الأفراد فى الرواية هو ما يموج به العالم كله وسط بحار المجازات السياسية والعلمية على مستوى الشعوب والأوطان، لقد أمحت الخصوصية وصار الجزء الخاص صورة كربونية مستنسخة من العام الكلى المشترك لقد حارب العقل الأسطورة فى بدايات النهضة العلمية فى أروبا ولكن باسم العقل أيضاً رجعت الأسطورة فى آليات رمزية جديدة تمارس عنف هيمنتها، وسطوة رموزها على الإنساني المعاصر سواءً فى الغرب المنتج لغول التكنولوجيا أو لدى الشرق المستهلك القبيح لأحط صورة من صور توظيف التكنولوجيا والآلة وثورة المعلومات وذلك لنفى الإنسان سياسياً واجتماعيا، إن الكاتب صلاح والى يقدم تنويعاتً سرديةً عميقة تطور من خط سردى

عالمى بأده قديما روائيون عالميون مهموممون بمشاكل العقل العلمي المعاصر،نجد ذلك لدى جورج أورويل فى روايته(العالم عام ١٩٨٤)ولدى "كاريل تشايبك"فى مسرحيته الشهيرة (مدينة بلا عقول) حيث تعانى الشخصيات الروائية كلها من الاغتراب التكنولوجي المقيت.

إن سيكولوجية الأغلبية اللامعقولة لدى جورج استيوارت مل،هى ديكتاتورية القطيع الحاشد لدى مارتين هيدجر، و (الإمتثال الآلي الأتوماتيكي)لدى أريك فروم، والطاعون العام لدى (ألبير كاميه)،وحيوانية الحظائر الرمزية لدى (جورج أرويل) كل هذا يعود من جديد لدى الكتاب العرب المعاصرين، ومنهم صلاح والى فى ثوب سردى جديد، ولكن من زاوية حضارية وجمالية مختلفة،تتسق وبنية الهموم الحضارية العربية، فكل ما حدث لشخصيات رواية (الجميل الأخير)كان مبرمجاً آنفاً ، تغير تحركات الشخصيات وتخلق الحوادث والأشياء هى منظمة بصورة قبلية وكأن كل ما حدث قد حدث من قبل سفر البطل إلى لاهاى ، تزاوجه من عاليا إبراهيم وتزاوج والد عاليا من والدتها ، أحداث المؤتمر والتقارير وطقوس نيل الجائزة ، البرنامج السياحي الذى أعدته عاليا للكاتب بمناسبة فوزه بجائزة حقوق الانسان، تذكره لوطنه وناسه وشعبه كل ذلك يدور أمامنا فى الفضاء السردي للرواية وكأنه ما يحدث قد حدث قبل أن يحدث، وهو ما يشف عن هول العنف الآلي الرمزي للمعرفة العلمية الجديدة التي صارت أداه تدمير لا أساس تعمير، حيث تختلط المفاهيم والتصورات والمعايير، ويبدأ العالم دورة جد جديدة من دورت التغير الحضارى العالمى،تتغير فيه الجغرافيا والتاريخ والذات والآخر والثقافة والحقيقة،وجميع انسقة الأفكار والعلاقات،

فباسم العقل يتم تدمير العقل وباسم التطور يتم خلق الكوابح لكل تطور، فأين الحقيقة التى صرخ بطل الرواية أكثر من مرة معلناً : ((فى هذه الحالة ستعرف أنه لم يظلمك سوى العلم والعقل الذى آمنت بها طوال حياتك ، حتى ما تؤمن به تم ذبحه وجند ضدك، سيصبح كل شئ باطل إلا حياتك وبذلك تحصد ضدك ما زرعت))إن هذه الجملة (تحصد ضدما زرعت)هى تجريد عميق لجوهر علاقات الواقع الذي نعيش فيه، واقع الوهم والسيطرة وعنف الرموز والأفكار، الواقع الذى بات ينتمي إلى ما قبل الأمس الواقع الذي غدا منذ أمد طويل شبحاًَ لما كان عليه نجده محفوظاً فى إطار جامد من العبارات والأحكام المسبقة ،)وإن الإنتاج الأخير لتلك الآلة الضخمة للبحث والاستقصاء، والتحليل والإحصاء وعقد المؤتمرات وتقديم التقارير وعناوين الصحف هو هذه الصورة المضحكة التي تجسد ماكانً موهوماً يقال إنه ملك لكل انسانوهو فى نفس الوقت ليس ملكاً لأي إنسان ، فالوهم يحل محل التناقض ، وينتج عن التعدد الهائل فى وجهات النظر أن يفرض تماثل الرأي البغيض، وتسبق الإجابة السؤال ، وتقدم المرة بعد المرة عشرات من الأكليشيهات التى كان بعضها فى يوم من الأيام انعكاساً صحيحاً للواقع ، ولم يعد اليوم من شبه بينها وبين الواقع إلا بقدر ما نجد من شبه بين ملوك البترول وصور القديسين .

إن أزمة البطل فى رواية الجميل الأخير تكمن كما قلنا آنفاً فى البحث عن الحقيقة وسط عالم يموج بالوهم والزيف وتسلط الرموز و الأفكار والقيم، انه يبحث عن الحقيقة بآليات وهمية من صنع واقعه، فيكتشف فى النهاية بأنه نتاج للواقع .انه يسعى ليرى الأشياء والموجودات والناس والحوادث والوطن يرى كل ذلك فى ذاته ولكنه دائماً يقبض على الوهم إنه يتحول باستمرار عبر

مخلوقات عالم وهمي مركب من أشباه حقائق وأشباه مصطلحات وأشباه مكان ، وزمان وهوية ، وفى عمق هذه المعاناة الهائلة يقدم لنا هذا المشهد السردي الكثيف المجاز العميق الإيحاء، وكأنه يمثل فواقاً روحياً وفكرياً لحقيقة ما يحدث :((كانت البلاد تخرج من تحت إبط الأشياء نازحة معها وحولها هماً ثقيلاً وداخلة فى دوامات من التوهان والدوخان، مغلف بدخان أزرق وجحوظ فى العيون واتساع فى إنسان العين، لذلك صعب عليها أن ترصد الذى أمامها أو أن تحلل ظواهره ، وبالطبع استحال عليها الغوص إلى أبعد من السطح، لذلك ظلت تسبح فى عماء المجهول

وترى المصادفة قانوناً لكل شئ))،هل نستطيع أن نقول من خلال هذا المجاز السردي الرفيع أن الفن الأصيل هو الذي يبحث عن الغائب الحقيقي من خلال الحاضر الوهمي ، أو هو الذى يرتقي بالواقعي المتسلط والمتجذر إلى الحقيقي المستشرف والأصيل .ربما قصد الكاتب إلى ذلك من خلال بنية شخوصه وأحداثه وتوالي الناس الزمان وتعينات المكان فى النص السردي ، وربما كان مخلصاً أصيلاً فى توصيف –وليس وصف –جوهر العلاقات السياسية والاجتماعية والحضارية التي حركت شخصياته وخلقت أحداثه .

بنية المكان الروائي

إن المكان يمثل أحد الأساسات الوجودية التى صاحبت وجود الانسان فوق الأرض فحس المكان لدى الانسان حس عميق وأصيل فى وجدانه وعقله ومجموع كيانه كله .بل لعلنا لا نكون مبالغين إذا قلنا إن ما ينسحب على الانسان بخصوص أساسية المكان لديه ينسحب على جميع المخلوقات والموجودات والأشياء فى هذا الكون العريض

والانسان بصفته قادراً على وعى بذاته والوجود المحيط به يعد المكان لديه إحدى الأساسيات المعرفية والشعورية بله الخيالية المكونة لوعيه الإنساني، بل يمكن لي أن أقول بأننا موجدات مكانية فى المقام الأول فلا نستطيع أن نعيش فى أي مرحلة من مراحل أعمارنا،أو نتعين فى أى وجهة من جهات حركتنا، إلاَّ ونحن منغمرين فى سياق وجودي مكاني حتى ونحن موتى يضمنا أيضاً مكان له عالمه الخاص، وهذا يؤكد أن تصورات عقولنا ومطارح أفكارنا وهواجس أحلامنا،ومستشرف أحلامنا دائماً متلبسة بالمكان وخيالات المكان هذا من جهة النظام المعرفي للإنسان، أما من جهة الفن الروائي فالمكان يعد مرتكزاً أساسياً فى بنائه وتشكيله غير أن المكان بوصفه مساحات وأبعاد هندسية مادية فيزيقية يحكمها الحجم والمقاس والمساحة، غير المكان الخيالي فى الفضاء السردي

فهنا المكان لا يتشكل تشكيلاً مادياً عمليا وكفىً بل يتشكل عبر بنية اللغة السردية التخييلية، يتشكل عبر الأفكار والأحلام وشوارد الأماني والذكريات، إنه حر عبر تحولات الشكل والحركة والبناء ، إنه مكان خياليٌ طليق قادر على نثر الموجودات والأشياء وإعادة خلقها وتنظيمها وترتيبها من جديد ،فهو وجود جمالى لازمنى يستقطب إليه كل محتويات الزمن والتاريخ والثقافة، وبذلك فالمكان فى الرواية يتجاوز قشرة الواقع إلى ما يناقضه أو يعيد بنائه، سواء على المستوى السياسي والاجتماعي والاقتصادي والحضاري، ولكنه مع ذلك يظل فى علاقة معرفية وجمالية جدلية خلاقة مع الأبعاد الواقعية المادية لشكل المكان فى الواقع .وإذا كان الأدب يدخل ضمن اللغة وينتمي إلى نظامها العام فإنه يملك نسقاً خاصاً من العلامات والقوانين تتحول معه لغة الأدب إلى لغة ثانية داخل اللغة الأم

وانطلاقاً من هذا التقابل بين اللغة الجمالية واللغة الطبيعية نظر (يوري لوتمان)إلى لغة الخطاب الأدبي باعتبارها (بنية شديدة التعقيد مقارنة مع اللغة الطبيعية ،وإذا كان الخبر الذى يتضمنه الخطاب الشعري – وبالتالي الروائي-مشابهاً للذي فى الخطاب الاعتيادي فإن الخطاب الفني يفقد كل حق فى الوجود ويختفي بدون شك

)وبذلك تتعدد أنظمة العالمات فى آليات التوصيل والاتصال باللغة فثمة اللغة الطبيعية واللغة المصطنعة كلغة العلو والإشارات واللغة الثانوية التي يدخل فى نطاقها النص الفني ونصوص الأساطير والخرافات والطقوس والروايات (٤٢) وإذا كانت هذه اللغات تسعى فى تواصلها مع العالم المحيط بها إلى أن يتطابق الدال والمدلول اذ تفيد الدلالة العملية المباشرة، فإن لغة الأدب تختلف عن ذلك اختلافاً جذرياً، إذ تتبع الدلالة العملية المباشرة على الهامش وتحتل الدلالة المجازية الانفعالية بؤرة المعنى، ولكن (يوري لوتمان)يوسع من حدود الدلالة المجازية حيث يدمج اللغة الفنية باعتبارها فرعاً لغوياً له خصوصيته ضمن المجال السيمولوجي العام الذي هو بنية الثقافة بصورة عامة فقد صاغ "يوري لوتمان "معظم النظريات المتصلة بالثقافة إنطلاقاً من مفهومين أساسين:-

المفهوم الأول:- وهو مفهوم العلامة وعلاقتها بالعلامات الأخرى ووظيفتها داخل الثقافة .

المفهوم الثاني:-مفهوم النظام حيث يرى أن مجموع الأنظمة السيمولوجية هو الذي يكون الثقافة وبذلك يرتبط النظام الأدبي كنمط مخصص من أنماط التواصل بالنظام الثقافي ككل(٤٨).

وهذا يعني أن المدخل الجامع لدراسة كل الظواهر الإنسانية والعلميةهو المدخل الثقافي العام، الذي يعتبر فى مفهوم (لوثمان)ليس نظاماً من العلامات والمعارف والخبرات المتراكمة فى حال جدلها مع الأدب، بل تصير بنية رمزية كليه قادرة على خلق النصوص الأدبية بما يربط المتخيل السردي بالواقع فى علاقة بنيوية جدلية مركبة، ولننظر كيف حدد لوثمان الثقافة حتى نعي عمق هذا الجدل المتراكب بين بنية النص و بين الثقافة (فالثقافة ذاكرة غير موروثة لمجموعة من البشر ، وهى مجموعة من النصوص ، لأن الثقافة لا تنتج إلا فى نصوص وفيها تصب، وهى دائرة مشتركة أو نظام من القواعد أو الفروض التي تسمح بتطور الحياة الجماعية، والثقافة بوصفها آليات مولدة ليست مجموعة من النصوص فى وضع فوضوي أو غير مركب، وإنما هى ترميم وتنظيم ومزج، فالثقافة لا تعين إلا من خلال العلامات وهى تتفاعل إذن بوصفها نظاماً .تقع اللغة الطبيعية-النظام الأول -فى مركزه المحوري-وفى محيطه تقع أنظمة ذات طبيعية أنثروبولوجية وفلسفية وأخلاقية وأدبية ، الخ ، وهى أيضاً أبنية، وتعمل فى أوضاع ذات دلالية اتصاليه(٤٩).

وبهذا المعنى تكون الثقافة هى البنية الرمزية الأساسية التي ترسي فوقها التقاليد الفنية والجمالية للنص من جهة، والمعايير النقدية الجمالية لتلقي النص من جهة أخرى .ويقع المكان فى العمق من هذه الأنظمة الرمزية المعقدة المولدة لنظام الثقافة العامة ، ونظام النص الأدبي ، وتتدافع إلى مكونات المكان آلاف التفاصيل الصغيرة الظاهرة والمختفية المسموعة واللامسموعة المرئية واللامرئية التى تتشكل منها بنية الثقافة نفسها–يتدافع جميع ذلك إلى بنية المكان داخل النص حتى لا يكاد يكون مركزاً دلالياً لكافة تفاصيل المجتمع والعالم كله وفى ذلك يقول "E .Rohemed A-Moles " الانسان فى

علاقته بحيزه المكاني مثل البصلة عندما يحتل الفرد قلبها بينما تمثل طبقاتها الأماكن المحيطة به .فكل فرد تحيط به مجموعة من الطبقات يكون جلده أقربها إليه ثم ثيابه ثم بنية فخيه فمدينته وانتهاء بالحيز الكوني الفسيح(٥٠).

وبهذا المفهوم يعد المكان مركزا دلاليا حيويا يقع فى عمق الجدل المعرفى والجمالى المعقد، بين الفرد والعالم المحيط به، فثمة دائماً هذا النزوع الحي لدى الإنسان ليكون ذاته وأكبر من ذاته فى الوقت نفسه، وفى هذا النزوع الجدلي بين الذات الإنسانية والعالم المحيط بها تتخلق المفاهيم والتصورات ذاهبة من الذات المدركة إلى العالم المدرك،

وراجعة من العالم المدرك إلى الذات المدركة،فى صيرورة جدلية لاتكون نهايتها مجموع مركبات بدايتها، ومن ثمة نستطيع كما تلاحظ (سيزا قاسم)أن(نرمز إلى كثير من القيم والمفاهيم المجردة بأسماء المكان كأن ترمز مثلاً إلى ثنائية (الخير –الشر)بعنصر مكاني يتضمن ثنائية (يمين -يسار)كما تشير ثنائية (عال –منخفض)إلى بعض المفاهيم المعنوية مثل (حركة -سكون) أو(حرية -عبودية)أو(روح -مادة) وهذا يؤكد عليه لوثمان فى دراسته للمكان الفني فيذكر أن المكان الذي يعيش فيه البشر هو مكان ثقافي بعد أن يحوله الانسان من واقع فيزيقي ويدخله ضمن نسق ثقافيً ، يمنحه دلالة رمزية وقيمة معنوية (٥١) وإذا كان المكان الفيزيقي العياني ينتقل إلى بنية الثقافة عبر رموز معنوية وفكرية وشعورية فانه ينتقل عبرة بنية الخيال فى الأدب عبر تصور تخيلي للعالم يبلور رؤيا جمالية ومعرفية خاصة للمبدع تجاه واقعه الذي يعيش فيه ، والعالم المحيط به ولقد استطاع الكاتب صلاح والي فى روايته (الجميل الأخير)

(نص للوقت)١٩٩٩ أن يقدم لنا المكان عبرة فضاء سردي مركب ومتنوع، يتمتع بالثراء الفني والخصوبة الدلالية، ولقد لاحظنا فيما سبق من تحليلنا للشخصيات والأحداث والزمان والمكان فى الرواية

أن الكاتب قد نوع من تقنيات السرد الروائي بين التعبير بالضمير الثالث (هو) وضمير المتكلم(أنا -نحن)وضمير المخاطب (هو –هي –هم)ومعنى ذلك أن الكاتب سوف يقدم لنا عبر هذا التنوع السردي الخصيب صوراً جمالية مكانية متعددة قادرة على بلورة رؤيته اللامركزية فى الرواية -أضف إلى ذلك أن الرواية كما قلنا تحلق فى الأفق الإنساني العام بقدر ما كانت تحدق فى حدود واقعها الاجتماعي التاريخي الخاص بها، ونتيجة لهذا الخصب السردي سوف نرى المكان الروائي على المستوى ذاته من الخصوبة ، وفى بداية الرواية يحدد الراوي وجهة المكان الروائي فنراه مكاناً خارج حدود الوطن ، إذ انتقل الراوي من المتناهي فى الضيق والاختناق - مكان السجن –إلى المتناهي فى الانطلاق والحرية –مكان ((ركوب الطائرة إلى لاهاى)) لنيل جائزة حقوق الانسان - يقول الراوي بضمير المتكلم على لسان بطله " ((لم يكن يخطر على بالي أبداً أن يصل صوتي طوال هذه الأعوام إلى كل بقاع الأرض وأكون مسموع - يبدو ان هناك خطأ مطبعيا فى مسموع حيث يجب ان تكون منصوبة هكذا))مسموعا وهناك تقرير ما لدعوتي ، وكنت أود أن تكون الاستجابة بانتشار الدعوة فى بلادي التي قابلتها بالعنف والسجن))".

وهنا تتضح ثنائية الداخل المكاني (الوطن –السجن)الطارد والخارج المكاني (الغرب –الانفتاح)الجاذب ، ولكن علينا أن نتناول هنا الدلالة الجزئية للمشهد السردي السابق ضمن الدلالة الجمالية للمكان(الوطن)والمكان (الآخر)، فهل كانت الدلالة المكانية متخلقة

عبر ثنائيتين انثنتين، أم ثمة جدليات عديدة بين الداخل –الداخل (الوطن) والداخل –الخارج (الغرب)؟!ولنتأمل التتابع السردي للمكان داخل البنية التخيلية للمكان فى الرواية ، ففي بداية الرواية يحدد الراوي على لسان البطل المتكلم بداية علاقاته بالمسئولة الأجنبية عن رحلته فيقول ":((تبعت هذا الصوت (لو سمحت) بلا حول ولا طول وكانت تتجه إلى الخارج ولكن خارج أي شئ ؟ لا أعرف ، ولكني كنت أحس إنها تتجه إلى الداخل أيضاً، .وكانت خطواتها واسعة جداً لدرجة أنني كنت أحس إنها لا تلمس الأرض ....وكنت أحاول أن أتذكر وجهها ولكن باءت كل محاولاتي بالفشل فقررت أن أسبقها ثم التفت إليها أتصنع سؤال ما كنا نهبط السلم ، وربما نصعد وعند الدرجة الأخيرة التفت إليها وقالت بسرعة شديدة اركب) .

ثم يواصل الكاتب وصف المكان من خلال المسئولة الأجنبية : (توقفت السيارة ونزلت فنزلت ، وامسكتني من يدي ودخلت بناية واسعة ، ذات دور واحد وحولها حديقة ربما غاب ولكنها أشجار ، واستمرت فى السير داخل البنايه فقلت لو سمحت إلى أين(.....)انعطفت ناحية اليمين فأسرعت فى السير وجاورتها وأمسكت يدها وأوقفتها فأخذتني فى حضنها وقبلتني باعتصار شفتي هل لهذا علاقة بالحب أو أى شئ؟ولهذا كنت شيئا لا علاقة له بما يحدث حوله ، فتملصت منها وقلت:وإلى أين).

والمتأمل فى النصوص السردية السابقة من خلال ضمير الأنا للمتكلم البطل على لسان الراوي يلحظ انسياح المكان عبرة دلالات مكانية مجهولة غامضة إن لم تكن منعدمة الوجهة والهوية ، ترى ما الحد الفاصل ببين المكان الوهمي والمكان الحقيقي ؟ وكلاهما مواز سردي

لضياع مركزية أى شىء على طوال البناء السردى للرواية، فعندما نتأمل التعبير (كانت تتجه إلى الخارج ولكن خارج أي شئ –لا أعرف ولكني كنت أحس إنها تتجه إلى الداخل أيضا -خطواتها لا تلمس الأرض ـ كنا نهبط السلم وربما كنا نصعد ـ لو سمحتي إلى أين – انعطفت ناحية اليمين ،

فتملصت منها وقلت إلى أين)إن التنويع السردي هنا للمكان بين (أنا للمتكلم)وهى للغائب ، وانطماس هوية المكان بينهما ، وانعدام جهته المحددة يشى ببداية تخلق بذرة الفكرة المركزية ـ لو صح التعبير ـ فى الرواية التى ألمحنا إليها آنفاً فى انعدام التحدد والتيقن ووضوح الجهة والمعنى...إن الخيال الروائي هنا يقوم بترميز دلالات المكان لتكون قادرة على احتواء عوالم الشخصيات الوهمية الافتراضية التي تتحرك خالقة حوادثها الوهمية فى الأساس، إن المكان هنا وهم من الأوهام، فإذا كان الوطن سجناً خانقاً للحريات فهو على أحسن الأحوال أفضل بكثير من انعدام كامل وانطماس تام نحياه لدى الآخر باسم وهم الحرية والمساواة أيضا، وإلا فأية حرية ومساواة فى عالم موكول بآليات العنف والقهر وطمس هويات الآخرين على كافة المستويات، إن دلالات المكان فى النصوص السابقة وعبر السياقات الجمالية للسرد تشير إلى المكان اللامكان أو إلى المكان المتلاشي فى إطلاقية محو كلية .

فثمة محو كامل وتلاشي تام باسم الانفتاح والحرية لدى الآخر فعندما يخرج الانسان من جذوره المكانية لن يسعه مكان وزمان الآخرين ناهيك عن صيده وقنصه خلالهما بكافة النظم الرمزية المتعددة . ويصير التلاشي المكاني عبر سياق السرد هو الموازي المرئي للتلاشي الفكري والروحي على المستوى النفسي

حيث يتبع الكاتب النصوص السابقة المكتوبة ببنط معتدل بنص سردي مكتوب ببنط مائل نابع من أحشاء الذاكرة التي تلاشت هى الأخري على مستوى الجسد -المكان الملاصق لهويته الإنسانية :

يقول الكاتب((كلما أردت أن أتذكر تعرض الأحداث أمامي ثم أصاب بزغللة فى العين، وتتبقع صفحة المشهد كله ببقع بيضاء تأخذ فى الاتساع ثم يدكن لونها حتى تصير سوداء فيتبدد المشهد كله ويتحول المشهد إلى سواد داكن))،إن الجسد هو المكمن المكاني المباشر للذات يأخذ هو الآخر هنا فى اللاتحدد بل التلاشي خلال الذاكرة الممزقة التي تتفتت عبر الأبيض فالداكن فالأسود فالداكن إن التحولات الرمزية للألوان توازي التحلل الجسدي للذاكرة، وعلى طوال الفضاء السردي يكثف الكاتب من دلالة (سحبتني)فى مطلع كل مشهد سردي ، هذا الفعل الماضي الموحي بالسير على غير إرادة ، وعلى غير هدى ، ويتنقل مع البطلة عبر أماكن غاية فى الغرائبية واللامعقولية مثل:(سحبتني إلى حجرة النوم كانت خالية من أى أثاث ومزروعة بالحشيش الأخضر ومساحتها خمسة وثلاثون متراً ، بطول سبعة أمتار ، عرضها خمس ظللت فى مكاني إلى أن سحبتني من يدي وأنا ملقى على السرير .وصلت الطائرة إلى لاهاي)،إن هذا الجو الأسطوري المفزع لبنية المكان يصور جواً غامضاً غير محدد لعوالم الشخصيات

كما يجسد مدى السطوة التى يمارسها الآخر على البطل فهو لا حول له ولا قوة، ولكنه فى الحقيقة كان متواطئاً مع كل هذا، حتى وإن بدا مقهوراً عليه، فهو مشوق إلى تحقيق ذاتهولو بصورة وهمية فى ذات الوقت الذي يتردد كثيراً فى تحقيق هذه الذات، لكن السجين يحلم بأية بصيص من الأمل حتى ولو كان وهماً، ومن ثمة كان هذا العدوان والعنف المزدوج الواقع على البطل فى مكانه داخل الوطن، ومكانه لدى الآخر فهو دائماً لا يتحرك فى المكان بل يتحرك به المكان ففيزيقية المكان وغلظته المادية هما البطل، فى صورة سردية تعكس الحركة من الذات إلى خارجها المتحكم فيها ولنري كيف يصور مكانه داخل بلاده أثناء سجنه مع سيف :(تحركت بنا السيارة فى طريقها خارج؟!)

لا أعرف ومن قال لا أعرف فقد أفتى ، فأنا أفتي بعدم المعرفة –كنا عصراً -وكانت الشمس خلفنا باهتة .فى ضاحية ريفية كانت تمرق السيارة ، مشوار طويل أنا فيه غريب والريح تكنس الشوارع النظيفة، "حقاً إن الشوارع نظيفة من البشر ملآنة الآن بالأشياء المادية فقط، وكأنها بلاد تأكل قاطنيها أو لا تتسع لهم إلا رفاتاً بعد أن ضاقت بهم أحياء لا يرزقون(فالمتأمل فى المشهد السردى المكاني هنا يحس بغموضه

ويكاد لا يمسك السرد إلا بتفاصيل حادة تخفي أكثر مما تبين وقد استطاع الكاتب بمهارة تجريدية فائقة أن يجرد المكان من أية أحاسيس أو مضامين إنسانية من خلال هذه التفاصيل الغفيرة السريعة الحصيفة القادرة على تكثيف عرى المكان وخلائه من أي شعور إنساني ، ثم يدخل الكاتب بالمكان عبر وصف كابوسي قادر على الإيحاء بطبيعة من يعيشون فيه) تحركنا واعتدل الطريق بنا

وسط غابات كثيفة مدلهمة كالهموم ودخلنا مناطق غامضة كبقع مكشوفة من الأشجار .حتى واجهنا كلاب وحراس وفهود –قاومت كثيراً تحت سياط التعذيب وكنت أتذكر (قاومت الاستعمار فشردني وطني).

ثم ينتقل الكاتب إلى مستوى سردي رفيع فى شاعريته المكتنزة فالكاتب ينوع فى طرائق سرده للمكان حتى يرينا أعماقه من عدة وجوه يقول الكاتب الراوي (كانت البلاد تخرج من تحت إبط الأشياء نازحة معها وحولها همً ثقيلً وداخلة فى دوامات من التوهان والدوخان مغلفة بدخان أزرق وجحوظ فى العيون واتساع فى إنسان العين لذلك صعب عليها الغوص إلى أبعد من السطح،

لذلك ظلت تسبح فى عماء المجهول وترى المصادفة قانوناً لكل شئ) إن المكان هنا يبلغ ذروة المجاز داخل التسلسل السردي فى الرواية كلها فمن خلال شعرية السرد هنا يتجلى المكان شبحاً من العمائر، ودوامات من التوهان والدوخان ،

ثم يتابع الراوي مسح البنية المكانية لوطنه عبر عدسة الخيال الخلاق فيرى (الشوارع أنتظمت واتسعت واستقامت، والمنازل بحوائط زجاجية عبارة عن حجرات نوم ودورات مياه وصالات لهو، وأن هناك إيجار لمن يستعمل المنازل، وإيجار لمن يتفرجون من خلال الحوائط، وأن العمل منتظم ويجري على عشرة أقدام وعشر سوق فى جميع المدن والقرى كأحد المشروعات القومية الكبرى)لقد تبدل الوطن غير الوطن، والسماء غير السماء، لقد انتفت الخصوصية والدفء والنماء والانتماء وتحول المكان الأم إلى مكان وحشي كل وكده ان يمحو جذوره وكأنه فى احتفالية كابوسية لمحو وجوده بيده والمتأمل فى تفاصيل السرد السابق يلحظ مدى الاقتصاد اللغوي

الجمالي الذي يسيطر عليه الراوي ليقدم المكان فى خطوط سريعة حادة قاسية، قادرة على أن تخلعه من جذوره وأنساقه وأوراقه وترمي به إلى اللامكان الموحش، والكاتب يفعل ذلك ساخرا كمن يقوم بمهمة قومية فى لغة سردية دامية فى تهكمها وسخريتها ، وعند هذا الحد من تلاشي حدود الوطن ((صار معنى الوطن ملتبساً

ثم أي الأوطان يصلح لي، هل قامت قيامة العظماء وسرنا نحن أبناء البطة السوداء))،وعندما يبلغ المكان داخل الوطن حدود التلاشي والتصحر والمحو ينتقل الكاتب الراوي ليصير مشرداً دوليًا بعد أن كان مشرداً أهلياً -أى يصير ملكاً للآخرين –الغرب الذى اجتذبه لينيله جائزة عن حقوق الانسان، ولكن الغرب على الحقيقة وكما تصور الرواية لم يكن بأحسن حالاً من الوطن –الطارد –بل كان أنفى حتى يصل الكاتب إلى صرخة مدوية (لماذا أنا هكذا ..ولماذا لا أكون كغيري واحد من عباد الله الطيبين الذين يملؤن المعدة ، وينامون ملئ الجفون عمري بكامله لم أعرف النوم ملئ الجفون).

وتأتي هذه الصرخة فى نهاية الرواية - على الرغم من تقريريتها الفجة - وكانها بلورة مفاجئة للحقيقة، ولكن الكاتب عبر منولوجه الداخلي ينتقل من حدود الأمكنة بوصفها((صورا عقلية شكلتها المجموعات والقوى التي صنعتها اكثر من الخصائص الحقيقة للأرض التي يقومون عليها أي بصفة الأمكنة حدوداً أيديولوجية أكثر منها حدوداً إنسانية خلقها الله تعالي لتحتضن الإنسان فى نموه وانتمائه وحله وترحاله، حينئذ تتجلى قيمة الفن بوصفه باحثاً عن القيمة الغائبة من خلال الاختناق المكاني الحاضر ، نرى الكاتب يسبح فى مونولوج داخلي يتخلق عبر الخيال وقدرته على صنع الحرية :

لماذا أصحو بالليل فى العتمة وسط المتاهة أبحث عن نجم او نقطة بعيدة فى الظلام أسير ورائها ، لم أسأل إلى أين؟ إنها نجمة الخلق والإبداع، خلق عالم بديل ، إنشاء مكان جمالي جديد يكون الانسان أجدر بسكناه، وأقدر على الاستيطان فيه من جديد ، إن الكاتب لا يصور حاله الفردي هنا فى بحثه عن المكان البديل، فالرواية الحديثة فى نظره كما فى نظر آندريه مالرو))

الرواية الحديثة فى نظري ليست تصويراً لحال الفرد، وإنما هى وسيلة متميزة للتعبير عن مأساة الإنسان (٥٢) إن الروية تصور بالفعل مأساة الإنسان المعاصر من خلال تسلط الرموز والأفكار والعلاقات والنظم الجديدة التي خلفها العصر الإلكتروني أو العصر التكنولوجي الذي يعيد إنتاج نظم العالم وفق تصوراته وعلى رأسه الصهيونية العالمية، ومن ثمة نرى الكاتب ينتقل من حدود المكان خارج وطنه فيراه هى الأخرى قد تلاشت وامحت تحت سطوة القهر والاستعباد والمحاصرة لدى الآخر وانتقال مفهوم الحرية المدَّعاة إلى سجن رمزي كبير حيطانه الشعارات وردهاته آليات الشبكة المعلوماتية الجديدة وحكامه الصهيونية العالمية التي هى أشبه بحزب سري غير معلن وظيفته تدمير المكان والزمان والبشر،

يخرج الكاتب من سفر التدمير إلى سفر الإنشاء عبر المجاز السردي الخالق للمكان العالمي الجديد فيقول)) كل ليلة فى تجوال أتمم على حدود الأرض واتحسس أطرافها وأتمم على المساجد والمستشفيات والمساكن وأطمئن على أن الناس تنام وتشخر يعذبنى بكاء طفل أو بكاء امرأة وأراه بين عيني تبكي فى عروقي بجلبابها الأسود ثم ترد عليه عالياً فتقول :

أعرف انك ستقول هذا

العربة وصلت ...جهز نفسك

إلى أين

إلى المعبد –قالتها بنفاذ صبر

وبسرعة خرجت من دورة المياه وفتحت عن مادلين وعاليا ووجدتهما تتألقان على شبكة الإنترنت بالقرب من مواقع اليهود والمغاربة فدسست فى داخل ملفاتهما أمرا بمسحهما من الجرافيك وفككتهما وما تشابه معها من ملفاتوسمعت صوت استغاثة فى المجر وألمانيا والنمسا وأمريكا فأسرعت بكشف المواقع كانت الشخصيات تتلوى وتتفكك وتتلاشى بعيداً وأنا أستريح وأحس إنني أخرج من ثقب ضيق إلى براح الحقول.

((وإذ أخذنا بفكرة –جورج ماطوري –من أن))كل نص يتضمن كلمات شاهدة (Most –T enoins) تقوم بإدخال مفهوم القيمة على معجم شعري معين يكون هو المحدد لهوية النص بعد أن يتحول إلى كلمات مفاتيح نستطيع أن ننفذ من خلالها إلى دلالة النص ومقصديته حيث تدل الكلمات –الشاهدة –على شعور ورؤية أو فكرة محددة تحدد انتماء الشخصية أو اختيارها الأيديولوجي (٥٣) .حيث تهيمن الدلالة المكانية"الأرض "علي النص الروائى، وليس مجرد حدود الوطن الأم –أو حدود العالم الآخر – بل الأرض على رحبها.

إن(دال الأرض) الذي صدر به الكاتب نصه السردي السابق والأخير فى روايته مقروناً إلى دال ((تجوالي السابق عليه يجسدان الدلالة الجمالية والرؤيا الفنية للمكان البديل كاختيار أيديولوجي مفتوح خارج جميع الأيديولوجيات السابقة على طوال الرواية والتي رسمت حدود المكان الجغرافي سواء بالسجن داخل الوطن، أو بالمحو والطمس خارجه

حيث تأتي الأرض كلمة بريئة خارج أى تصور مكاني أيديولوجي محدد، خارج اليسار واليمين والشرق والغرب، والمركز والأطراف ، العالم الغربي والعالم الثالث –أى خارج أى سياق مكاني قيمي تحدده الأيديولوجيات المعاصرة ، فالفن دائماً فوق الحدود والسدود والأيديولوجيات، فطبيعية الإبداع الفني كما يراه البير كامي))

تنطوي على تأكيد العبث ونبذ التفسير المنطقي للواقع غير أن الدوافع الإنسانية الكامنة وراءه هى الحاجة "إلى التمرد فى وجه العالم بوضعه الحالي والرغبة فى استبداله بعالم أخر إن الفن يمجد وهو فى الوقت نفسه يجحد(٥٤).

وبذلك فلفظة الأرض فى السياق السردي السابق وما تستدعيه من قرائن لغوية (أتمم على حدود الأرض) (كل ليلة فى تجوالي – ( )أتحسس أطراف الأرض سمعت صوت استغاثة فى ألمانيا والنمسا والمجر)ثم الخروج أخيراً من الثقب الضيق إلى براح الحقول-أقول أن الحقل الدلالي للأرض وما استدعاه من سياقات دلالية مكانية متعددة كما رأينا فى الجمل السردية السابقة – يرمز إلى المكان الرحب البديل الجدير باحتضان الانسان المحاصر برموز الأيديولوجية

وقهر التنظيم الاجتماعي المعاصر للبشر وللأوطان معاً ، وعلى قدر ضيق المكان السياسى وتلاشيه واختناقه على طول الرواية شرقاً وغرباً يكون اتساع المكان الجمالى التخييلى وانفتاحه وتعدده عبر المجاز السردي الخالق للمكان البديل، وكما سقط الكاتب ومعه العالم كله فى ضيق المكان الإيديولوجي بواسطة تسلط العلم ورموز العقل وحصار التنظيم الاجتماعي العقلاني -ينقذ الكاتب -وطنه والعالم كله من خلال العلم أيضاً

ومن خلال ثورة المعلومات والشبكة الاتصالية على مستوى العالم كله حيث قاربت الاتصالات الكونية من حدود الجغرافيا والتاريخ وصار الكون كله قرية واحدة صغيرة ينفتح أبوابها بعضها على بعض ، ترى هل يحلم الكاتب بالمكان الكوني الذي يوحد بين الذات والعالم ربما ؟ !

من سلطة المؤسسة إلي سلطة السرد

ينوع صلاح والي في روايتة (الجميل الأخير)من مستويات السرد وطرقه فهو يحاول أن يحقق مستوى سردياً مكثفا ومركباً بكل الحيل الفنية والسردية كتنوع الضمائر بين الراوي والمروي له والمروي عنه وتعدد الأشكال البلاغية لبنية اللغة السردية من مستوى لغوي موغل في اقتصادة التعبيري، إلي مستوى موغل فى تعدديته ودقته وعمقه، إلي مستوي شعري كثيف المجاز، ذلك أن الكاتب في معاناته فكرته المركزية ـ او قل اللامركزية ـ في الرواية يحشد كل ما من شأنه ان يحقق التوازن والتكامل والاستمرار في شكل البناء السردي كمواز جمالي لبناء الدلالة المركزية في الرواية وإذ

كان(اتيالو كالفينو) يرى أن (ما يميل إلي الانبثاق في روايات القرن العشرين هو فكره موسوعية مفتوحة ناتج احتشاد وتصادم تعدديات المناهج التفسيريه وأمزجة الفكر في أساليب التعبير (٥٥) وهذا يعنى ان الكاتب المعاصر يصدر عن رؤى جمالية وفلسفيه جد مختلفة لما سبق من رؤى سردية، ومن هنا فهو يكدح كدحاً جمالياً متواصلاً لتجسيد رؤاه عبر جميع آليات السرد الروائي المعروفة وغير المعروفة،حتى يجترح ألوانا جديدة من التجريب السردى،

فالكاتب الأصيل نراه دائماً محترقاً بين الحدود القصوى لأعماق حاضره الجمالى، وما يكتنفه من شتي العلاقات والانظمه والحدود التجريبية السابقة؟ وما يتكشف على حدود المستقبل الجمالى الوليد، ، إنه لا يكرر ما سبق وسط آنات الزمان الجمالية التي لا تتشابه أبداً ، بل نراه في عمق اللحظة الحاضرة بطزاجتها الحيه وطرواتها المعقدة أو هو كما يصف صاحب الروايه بحق : ولكنك تزداد متعة ان تكتب قلب الحياة التي تراها ، تغمس يدك في دم الجنين وتشكل ملامحة كما تري وتحب ان يكون وليس كما هو كائن وان كنا لانحب للكاتب ان يقع في هذا الحشو الضار)وتحب ان يكون وليس كما هو كائن وهذا التصوير السردى ابن الوعى اليقظ، أراه مثل الحشائش الضارة التى تخنق الغابة السردية الطليقة ومن قال بأن الوعي بما هو كائن بالفعل لا يحمل في طواياه ما يجب ان يكون ، إن الكاتب الجاد إذا وعي جوهر العلاقات التي تحكم واقعه، يكون فى الأن نفسه قد وجهها لما يجب ان يكون فالعين حينما تنفتح والوجدان عندما يتسع، والخيال عندما يبصر، لابد للسرد ان تعشب الرسالة السردية بالتعقيد والتعدد والانفتاح الجمالى والدلالى معا، فليس صحيحاً ان الواقع الذي نحياه من الضيق بحيث نصوره كما يجب ان يكون

لكن الصحيح ان ثمة قدرات سرديه متفاوته من كاتب إلي كاتب تكون قادرة علي الاندساس في تراب الأرض ودم الحياة ولحمها وتلافيفها العظمية حتى نري ونلمس بحواسنا جميعاً كيف تتحول وتتبدل عصارات الواقع في جوفه الموار من الماضي إلي الحاضر إلي المستقبل ، ولعل هذه المعاناه في توصيل الفكره الروائيه لدى صلاح والي هي ما دفعه إلى تجريبما يسمى بالروايه التنظيريه داخل السرد الروائي نفسه إذا يقول في مشهد سردي دال :(ربما تكون هذه روايه من روايات صلاح والي السخيفة والتي يحول فيها الناس إلي آلات ولكنك لا تكشف هذا إلا في آخر الروايه ، إلا انه ينبهك طوال الروايه بأنه يشك في إنسانية هذه الشخوص)،أو يقول في مشاهد سرديه أخري ((إن هنري موللر بنشره روايته (مدار الجدي)عنوان أمريكا الجديدة .وهاهو المجتمع الأمريكي الحر من كل قيد ، أفعل به ما تشاء ولكن التزم بالضرائب والتصويت وبعيداً عن السياسة المؤثرة كلها مباحة .هذا بخلاف فرانز كافكا الذي كتب (أمريكا)من باب تشيؤ الانسان وسط هذه الغابة الطاحنه وهناك فرق بين الكتابتين ، ميللر يكتب من باب الفتنه بالمجتمع أما كافكا فيظل ذلك المشرد الفقير))

ويصف الكاتب الروائي علي لسان بطله الغائب (كما لاحظ اختفاء كتب بعينها من مكتبته مثل "فجر الضمير -هنري برستد ، مصر القديمة -سليم حسن ، قصة الحضارة توينبي -الأواني المستطرقه - أندريه بريتون وقصة العلم العهد القديم ، القرآن والسنه النبوية ، البخاري ومسلم والموطأ والأم والتفسيرات القرآنية كلها).

فالكاتب في المشاهد السردية السابقة يخلق فضاءات سردية متعددة ومتداخلة من السرد الروائي،بما تتداعى إليه الكتب السابقة بين معرفية وجمالية وتخييلية ودينية، فثمة الفضاء الروائي التخييلي للرواية، والفضاء النقدي التظيري .والفضاء الثقافي التاريخي وتشابك هذه الفضاء السرديه يضفر الدلالة الكلية للرواية ، وهذا التنوع السردي يحيلنا إلي مفهوم الروايه الجديدة باعتبارها (قراءه وتنظيرا وثقافة)الأمر الذى يتطلب منا قراءات متعددة وتأويلات مختلفة ربما تحتاج إلي دراسة مستقلة تتخذ من التناص مدخلاً نقدياً ملائماً لدراسة المشروع الإبداعي لدي صلاح والي.

والمتأمل في المستويات السرديه في الروايه يري الكاتب يجهد فى المقاطع السردية السابقة أن يكتب رواية لها خصوصيتها البنائيه والدلالية معا، وهذه الرغبة تعكس لديه إحساساً عميقاً أصيلا بمسئولياته الاجتماعية والحضارية تجاه ذاته وقراءه وواقعه المحيط به ، وهذا ما دفع الكاتب

لأن يعيش عمق الحداثة الجمالية السردية بالمعني التجريبي المنتج، وليس بالمعني الشكلي الإنشائيفلا نرضى أن تكون الحداثة الأدبيه عل حساب أصالة المعناه ، ولا أصالة جماليات السرد الروائي الذي هو بالأساس كشف جمالي خلاق للحركة الجمالي الخفية التي تحكم العلاقات السياسية والحضارية الظاهرة علي سطح الواقع والحياة، ولعل من أبرز ملامح الحداثة السردية في رواية ((الجميل الأخير))إلي جانب المستويات السردية الأخرى -ممارسة الكاتب للسلطة السردية الخلاقة في مواجهة سلطة الرمزية للمؤسسات العامة السائدة، التي حاولت أن تنيله حقه في الحرية بصورة ظاهريه علي حين تستلبه وتقهره وتتسلط عليه في أعماقه ولعلنا لو تأملنا في

سردياتنا التراثيه لوجدنا جينات سردية عديدة، تبلور سلطة الحكي فى مواجهة تسلط الواقع، ولعل (كليله ودمنه) يمثل سلطة الحكي الرمزية فى مواجهة السلطة العامة،كما نجد قصص((ألف ليلة وليلة)) تمثل حكي السلطة الجمالية فى مواجهة تسلط المؤيسسة العامة، اما فى الكتاب الأول(كليلة ودمنة) فهو يفكك بطش السلطة الحاضرة من خلال سن قوانين سلطة سردية جديده تتجلي في الرموز الحيوانية ، فهي في الظاهر حكي برئ أمين لما يجب إن يتبعه السلطان من تدبيره،

ليكون بعد ذلك علي المستوي الرمزي البعيد حاكياً ماكراً يقلب علي السلطان واتباعه ظهر المجن، ويجعل من تدبيره تدميره، وفي ألف ليله وليله نجد شهر زاد تحكى تحت تهديد الإحساس بالقتل حكاياتها التي لا تنتهي وكأنها بخيالها السردي الخلاق تأسس سلطة سردية جمالية تواجه بها السلطة القمعية الضاغطة عليها ومن خلال انفتاح عوالم الخيال تعيد تأسيس حربة الأمير الذي ضاعت حريته وإنسانيته أمام غلظة ووحشية واقعه المرير .

وبالمثل فإن صلاح والي في روايته (الجميل الأخير) يحاول أن يرسي أسس سلطة حكائيه تخيليه يواجه بها سلطة واقعه الرمزى الحضاري المحيط به ، ولقد تجلت سلطة السرد في الروايه علي مستويات جمالية ومعرفية متعددة سواء علي مستوي المرسل الراوي، ومستوى القارئ المتلقي،أو ميكانزمات السرد وقوانينه الداخلية المكونة له، أومستوي السرد والتنظير السردى الذي ينأي بالروايه ان تكون سرداً روائياً خالصاً،حيث يفضح الراوي علي لسان بطله ميكانزمات التلقي السردي المعهود بتشكيكه فى تقنيات

السرد نفسه .كل ذلك قد عمق من مواجهة تسلط المؤسسات المحيطة به ، وكما كانت شهر زاد تحكي لتعيش فالكاتب يحكي ليعيش وكما كان الغناء البدائي دافعاً للعمل وسط ظروف أسطوريه موحشة

فالكاتب يبدع سرده ويخلق أسطورته الخاصة ليواجه بها الواقع الرمزى الأسطوري في تسلطه، وما يحدث للكاتب يحدث لمتلقي الرواية إذ يستعيد هو الآخر حريته المفقودة بعد ان يتحول إلي عالم الخيال الروائي الفسيح وأنظر معي إلي هذا الوخز السردي التحريضى من الكاتب للقارئ (لماذا أنا هكذا) ولما لا أكون كغيري واحد من عباد الله الطيبين الذين يملئون المعده ، وينامون ملء الجفون ، عمري بكامله لم أعرف النوم ملء الجفون (أو فى قوله) : ربما تكون هذه رواية من روايات صلاح والي السخيفة والتي يحول فيها الناس إلي آلات ولكنكلا تكتشف هذا إلا في آخر الروايه إلا انه ينبهك طوال الروايه بأنه يشك في إنسانية هذه الشخوص .

إن هذا التحول في المواقع السردية من الكاتب إلي القارئ إلي النص الروائي نفسه إلي التوثيق التاريخي ، كل ذلك يتحول إلي سحر سردي يمارس سلطته علي القارئ والواقع معاً.إن صلاح والي في روايته(الجميل الخير)يدرك بعمق خطورة السلطة الرمزية للغه سواء كانت لدى الجهاز الرسمي للدوله بصفتها جهازاً تنظيمياً ترميزياً للواقع، أو كانت في مواجهة هذا الترميز التسلطي بسلطة السرد الخلاقه القادر علي تفكيك رموز الأشياء والموجودات والأنظمة والعلاقات ليعيدها إلي طبيعتها وجوهرها الإنساني الأول

وإزاء هذا الجدل بين سلطة رموز التسلط في كافة صوره وتسلطة الرمز السردي يتخلق جوهر الفن بل يعيد الفن تأسيس ذاته في اللحظه نفسها التي يعيد فيها تأسيس علاقات الواقع المحيط به ، فمن المعروف أن أية أيديولوجية مهيمنة تكون حريصة علي إعادة إنتاج جميع مؤسسات وعلاقات ونظم الواقع وفقاً لمنظومتها الرمزية العامة، بما يعطي لهذه الأيدلوجية صفة الشرعية، وبما أن الشرعية السياسية في كافة صورها المادية البشرية هي شئ وهمي من جهة عدم مطابقتها للقانون لأنها هى الخالقة والمبررة الوحيدة لقانون نفسها، إلا أن القانون الذي تراه السلطة مطابقاً لها ((ذلك إن اللجوء إلي تبرير السلطة وإثبات شرعيتها)والطاقة الواجبة لها (أمر ضروري وذلك لسبب بسيط وهو أن السلطة تنشئ علاقة من الرياسة والمرءوسيه والحاكمية والمحكومية بين القابض علي زمام السلطة والأشخاص الخاضعين له والممتثلين لأمره، وهي علاقة غير متكافئه من شأنها أن تثير الاشمئزاز)) (٥٦).

وهذا يعني أن تبديد السلطة بالرجوع إلي القانون أدعي إلي الإقناع والاقتناع وإذا كان القانون في النظام السلطوي التقليدي أمر يصدر من جهة معلومة أعلي لجهة معلومة أدني فإن القانون فيما أرى في الدول المعاصرة والمؤسسات الجديدة يتحول إلي منظومات رمزية كبري تخلق شرعيتها

من خلال العنف الرمزي الذي يتمثل في إزاحة المنظومات الرمزية لتحل محلها منظومة واحدة وتدخل مختلف الطبقات والفئات التي تتفرع عنها في صراع رمزي للعمل علي فرض تصوراتها عن العالم الاجتماعي الذي يكون اكثر ملائمة لمصالحه والأشكال الرمزية التي تعيد بها السلطة إنتاجها لعلاقات الواقع متعددة فثمة اللغة والثقافة والسلوك فيما يعرف بالأشكال الرمزية للتصنيف الاجتماعي وثمة الأيديولوجيات والأساطير التي تحتكر الثقافة لسيادة السلطة بحيث تتحول الأدوات الرمزية التسلطية لغة موضوعية تلقائية يجمع عليها الأفراد وتتدفق بشكل تلقائي من ينابيع علاقات الواقع اليومي(٥٧).

وبالطبع فإن الأيديولوجيا السلطوية كما تتجلي في البناء السردي الروائي لرواية (الجميل الأخير) تتجلي عبر الرموز والمجازات والصور السردية المختلفة فسلطة المؤسسه في الواقع لا تطابق سلطة الرمز في الفن بل ثمة عدة مستويات من الجدل الرمزي والمعرفي بين المتخيل السردي والواقع الاجتماعي المحيط به وإذا قمنا بتتبع المستويات السرديه الراصده للعلاقة التسلطية بين عاليا بصفتها الموازي الرمزي للعالم السري او الحزب السري المهيمن علي العالم كله والبطل الراوي بوصفه موضوعاً للهيمنه الرمزية من قبل عاليا وجدنا تنامي السرد الروائي عبر العلاقات الثقافية والاقتصادية والسياسية

ففي بداية الرواية نجد عاليا تحاور الكاتب قائلة :(فكان لزاماً علينا أن نقدم لك خدمة ممتازة من عمل يدك فانطلقت علي شبكة الانترنيت أوزع مؤلفاتك وقام الفريق المنتظر بتغطيتها نقدياً وإعلامياً وكنا قد رتبنا مسألة القبض عليك ومن عدائك السافر للصهيونية لهذا رتبنا

أن يفعل عباس ما فعله بالوليمة لندين روايتك (كائنات هشه لليل)حتى يكون هناك مبرراً قوياً لتلفيق قضية لك ولكل المثقفين ترجمت كل أعمالك لكل لغات العالم ، ومن حصيلة الترجمة تم عمل الجوائز المادية لك وللاحتفال ثم تم فخ حملة التشهير وحقوق الإنسان وأصبح العالم يعرفك وينادي بإطلاق سراحك فرد الراوي علي لسان بطله قائلاً:

لماذا إفساد كل ما هو جميل ؟

لا تدخلون التاريخ إلا مطرودين وعصاه وزنادقة .

زمن النصح والترحم والمسكنة قد ولي ، ونحن دائماً في زمن الذبح والعالم بين أيدينا؟

من انتم؟

أعداؤك الدائمون

ودائماً نجد تجليات الآخر المتسلط مجهولة عبر السرد فإما يأتي بالتعبير بضمير الغائب (هم)أو بالتعبير الغامض غير المحدد الذي يوصل معني الغياب أيضاً مثل (من أنتم)ومن بعض الأحياء يأتي هذا الآخر عبر قناع شبيه بالصهيونية العالمية ولكنها لا تتجلى في السرد في ضمائر محدده بل عبر آخر مجهول يتكلم فدائماً الأيديولوجية السلطويه الرمزيه المهيمنه علي الراوي كلها مجهولة وكأنها نابعة من حزب سري عالمي ، ولكن الشارة السردية للعنة طردهم من التاريخ يرشح هذا الحزب العالمي السري لجهة محددة هي الصهيونية العالمية عبر محافلها الماسونية ، ولعل في تساؤل الراوي "

لعاليا "عما فعله لبنية رأس المال وتحويله من المنطقة المثلي لهيجل إلي المادية التاريخية وما فعلته الصهيونية برسالة موسي عليه السلام

تجيب عليه عاليا قائلة:

كل ذلك مقصود فماركس فقير الحال تربي تحت كنف(إنجلز)فلابد أن يرد الجميل لصديقة وبعد حوار يطول من الرواية لمحاولة فهم ما يحدث لتاريخ العالم ونظرياته الفلسفية والاقتصادية ترد عليه عاليا قائلة:

((طبعاً نحن المسيرين والمسيطرين علي التاريخ من بدايته إلا فترة البعثة المحمدية فقد خرج الامر من يدنا ونحن نحاول إعادة الأمر إلي نصابه))إن البطل هنا علي لسان الراوي يقع فريسة التسلط الرمزي المحلي سواءً علي المستوي الذاتي الرسمي حين استدعائه لنيل جائزة حقوق الانسان في بداية الرواية، أو علي المستوى الحضاري التاريخي لأمته وواقعة بإعادة تأسيس هويته التاريخية عبر الماضي والحاضر وفق مخطط تشويهي وسيلته خلق رموز وهمية وإحلالها محل رموز حقيقية والهدف النهائي محو التاريخ وطمس الهوية من خلال سلطة المعرفة الوهمية وتسلط الرمز المعرفي علي العقل والوجدان معاً، إن المحو الثقافى الرمزى المتصل عبر الذات والتاريخ والحضارة والثقافة، يجسده البناء الوهمي الافتراضي فى شكل الزمان والمكان والشخصيات في الرواية، ولعل بطل الرواية علي لسان الراوي يذكرنا ببطل جورج أورويل في روايته (العالم عام) ١٩٨٤وهو عنوان يتقاطع رمزياً مع العنوان الفرعي لرواية صلاح والي الجميل الأخير - نص للوقت ١٩٩٩م – إن (وينستون) بطل رواية جورج اورويل يعاني من التصحيح المستمر للتاريخ

من خلال عمله في وزارة الحقيقة فوزارة الحقيقة مبنى ضخم مكون من ثلاثة آلاف حجرة تختص بالتعليم والأخبار ووسائل الترفيه والفنون الجميلة،

ووظيفته محو أي رمز معرفي يتناقض مع سياسة الأخ الأكبر الصالح الذي يتملك مقاليد كل شئفي دولة (أوشانيا)المفترضة المتخيلة ومن خلال هذا المحو الدائم للتاريخ يقوم (ونستون سميث)بإثبات تاريخ وهمي زائف يؤطرة ويكرره إعلاميا حتى يصيرهو الحق الوحيد وما عداه باطل الأباطيل، ولكن بطل صلاح والى يعانى من هذا المحو التاريخي ليس على مستوى أمته فقط بل على المستوى العالمي كله بصفته إنساساً مهموماً بجميع ما يدور في العالم الكبير فكلنا شركاء فى هذه القرية الكونية الواحدة التي تسمى العالم، لقد فات ما يقرب على نصف قرن على كتابة رواية أرويل (١٩٤٨) تقريباً تغير فيها شكل العالم تماماً حتى لقد صار (أعداء اليوم أصدقاء الغد)كما يقول الراوي على لسان بطله، وهذا الفارق الزمني الهائل بين الروايتين يجعل شكل المعاناة مختلفاً جذرياً بين الروايتين ولكن المنطلق بينهما متقارب، لدى أورو يل معاناة العنف الرمزي في كل شئ داخل دولته ولدى والى معاناة العنف الرمزي العالمي الذي ينفذه الحزب العالمي السري والذي يلمح إليه الكاتب عبر الصهيونية العالمية ومن خلال شعارات عالمية تتحدث عن حقوق الإنسان .

ولكن إذا كانت الأيديولوجيا العاتية التي تمارس عنفها الرمزي الهائل على واقع الكاتب الراوي - إذا كانت تتجلى عبر بنية من العلاقات والأنظمة الرمزية المعقدة والتي تهيمن على علاقات الواقع وتعيد إنتاجه وتفسيره وخلق الشرعية الوهمية لذلك - فإن سلطة النص السردي تمارس جدلها الخلاق مع تسلط الرمز الأيدلوجي عبر وسائط الفن وليس عبر الانعكاس الآلي للواقع فالنص السرديهو نص مجازى تخيلي ينحو تجاه الصراع مع العالم من خلال الصياغة اللغوية الرمزية لبنية السرد ذاته، ومن ثم كان التذكر والحلم على طوال الفضاء السردي للرواية هو الموازى الجمالي الرمزي لعلاقات الواقع الفعلى فالكاتب الراوي على لسان بطله انتبه إلى اللغة الجديدة التي اعتنقتها بلاده، واللغة يجب أن تفهم على أنها ليست مجرد أداة رمزية تحقق التواصل بين المتكلمين ومن خلالها يتم مجرد وسيلة التواصل والفهم والإفهام فاللغة كما تتجلى في الخيال السردي في الرواية هي مكونات الوعي الإنساني نفسه إنها سرنا وأعماقنا وجماع كياننا الإنساني من مبتداه حتى منتهاه .فنحن نفكر بالكلمات ونبحث بالكلمات، إن اللغة ليست أداة الوعي والعقل والوجدان بل هي هوية الوعي ذاته، وليست القدرة على الكلام مجرد قدرة من بين قدرات عديدة يمتلكها الإنسان بل القدرة على الكلام هي التي تميز الإنسان كإنسان

وتتحكم في باقي قدراته جميعاً، ومعنى ذلك أن هويتنا اللغوية تساوى هويتنا الوجودية وبتعبير (مارتن هيدجر)(لسنا نحن اللذين نتحدث اللغة بل إن اللغة تتحدث من خلالنا ، وبذلك فماهية اللغة تتجاوز فعل الكلامأو الحديث الذى نتحدث من خلاله اللغة ، فنحن نتحدث بفضل قدرة اللغة على التحدث بذاتها(٥٨)من هنا نستطيع أن نعى بعمق عبارة الكاتب الراوي على لسان بطله بعد أن تنبه إلى حقيقة ما يحدث حول حقيقة المكان والزمان والأحداث والتاريخ فى وطنه "إنتبه أنه يرى كل ذلك وهو غير نائم وغير يقظ وأنه منذ زمن طويل لم يحلم فقد أنقطع عن الحلم منذ أن قال له أصدقاؤه أن الحلممن بقايا التخلف لأنه تعود نقص الواقع ولا يحلم إلاَّ العاجز ، لذا فهو لا يحلم حتى لو كان يحلم).

وفى هذا المقطع السردي يترنح خيال السارد بين الوهم والحقيقة يتنازعه الحلم والواقع، حتى لتتكون الحقيقة من هذه التوترات الظاهرة والخفية بين الحلم والواقع ومن خلال الرفض الظاهري الماكر للحلم بوصفه عجزاً يصور لنا السرد الحلم أكثر واقعية من وهم الواقع المحيط به،

فدائما تحت الواقع المرئي أعماق أكثر واقعية والخيال السردي قادر على تفكيك علاقات الواقع ليرى كنهه ويسبر هويته الوهمية بحثاً عن هويته الحقيقية ولعل توظيف الكاتب للسرد التذكاري الحلمى يعمق من البحث عن هوية الذات الوطن /الحضارة،الثقافة، من خلال وعيه لحقيقة التسلط الرمزي الذي تمارسه اللغة الجديدة على كل شئ يقول الكاتب على لسان الراوي بضمير الغياب موهماً بحقيقة ما حدث))"لاحظ أن أماكن كثيرة في أطراف البلاد بمساحات كبيرة

مأسورة بها كميات من البشر الذاهلين الذين يشبهونه تماماً، كما لاحظ اختفاء كتب بعنها من مكتبته مثل (فجر الضمير هنري برستد ، مصر القديمة -سليم حسن، قصة الحضارة - توينبي الأواني المستطرقة لبريتون -قصة العلم، العهد القديم - القرآن والسنة النبوية).

إن محو هذه الكتب من مكتبته أو بلاده أو حتى ذاكرته هو محو لهويته ولحضارته بل لو تأملنا بدقه التعبير السردي بلفظة (كميات من البشر الذاهلين)أدركنا مدي التحول العنيف في بنية البشر من حيث كونهم مخلوقات واعية مفكرة وتحولهم إلي نفايات كمية مادية معطوبة، لقد دب الفساد في كنه الحقائق فتبدلت عن جهتها فقد أحيلت الأمور عن جهاتها وحولت الأشياء عن حالاتها ونقلت النفوس عن طباعها

وقبلت الصفات إلي أضدادها، إنه العنف المعرفي الرمزي في كافة تصوراته يمارس هيمنته علي الضمير الداخلي للفردفي غياب كتاب هنري برستد (فجر الضمير) وهو ضمير بداية تخلق الحضارات لدي المصريين القدماء، إن الراوي يختار بعناية دقيقة نوعيات من المعرفة المماثلة المضادة للتسلط المعرفي الذي تمارس المؤسسة العالمية للقهر أو بتعبير (وليام نماي كار)(الحزب السري للعالم)وكان يقصد به الصهيونية العامية –إن اختيار الراوي لهذه الكتب يخلق سرداً جمالياً مضاداً يؤسس به فكره روحية وفكرية لمواجهة تسلط الواقع المحيط به، ولعل جمع السارد للقرآن الكريم وللعهد القديم معاً ولتاريخ مصر القديمة وقصة الحضارة ، ما يشير إلي انهيار جميع الحضارات والأديان علي اختلاف ينابيعها

واتجاهاتها تحت سطوة المحو الرمزي الهائل الذي تمارسه المؤامرة العالمية التي يراها وليام نماي (السر الخفي الذي يمنع الجنس البشري أن يعيش بسلام وينعم بالخيرات ولم استطع النفاذ إلي حقيقة هذا السر حتى ١٩٥٠م حين عرفت أن الحروب والثورات التي تعصف بحياتنا والفوضى التي تسيطر علي عالمنا ليست سوي ناتج مؤامرة شيطانية مستمرة، وذلك من خلال مؤسسة (روتشيلد) لمراجعة وإعادة تنظيم البروتوكولات القديمة علي أسس حديثة،

والهدف من هذه البروتوكولات هو التمهيد لكنيسة الشيطان للسيطرة علي العالم ، ويستدعي هذا المخطط الذي رسمة (وايزهاويت)تدمير جميع الحكومات والأديان الموجودة ويتم الوصول إلي هذا الهدف عن طريق تقسيم الشعوب التي سماها(اليجوييم وهي لفظة يهودية بمعني القطعان البشرية).

إلي معسكرات متنابذة تتصارع إلي الأبد حول عدد من المشاكل التي تتولد دون ما توقف اقتصادية وسياسية وعنصريه واجتماعية وغيرها (٥٩).

إن البطل ينتبه إلي أنه لا يتصارع مع بشر عاديين من لحم ودم بل مع رموز وأفكار وعلاقات جديده تسيطر علي العالم، وتوجهه حيث الدمار والموت، وقادرة على التحرك الرمزى بسيولة مطلقة، وفي محاولة الراوى فهم ما يراه لا يستطيع ان يمسك بشيء (حاول ان يفهم اللغة الجديدة أو يقعد لها ولكنها كانت كالطبقة التي تتكلمها وتحكم كل شئ قاعدتها أن تكون بلا قاعدة) إن الكاتب الراوي يصور بطله عبر مستويات سرديه متعددة ليجسد جوهر معاناته من السرد الوثائقي التاريخي إلي السرد الفكري التنظيري إلي السرد المجازي الرمزي

ثم إلي السرد القائم علي تقنية المونولوج الداخلي المتداعي عبر الذاكرة الواعية واللاواعيه معاً ليجسد من خلال ذلك كله محنته مع عنف اللغة الجديدة المسيطرة التي لم تقوض الشوارع والجامعات والناس والتاريخ والثقافة فحسب، بل طالت أعماق الذاكرة التي أصيبت هي الأخرى بالتحلل والشقوق والثقوب ، إن الذاكرة هنا كمواز للهوية الانسانيه والوطنية والحضارية تعد مثل المجرات التي فقدت مداراتها وجاذبيتها فظلت تنثقب وتنعتم وتنطفي حتى صارت رذاذاً من الغبار :(إن حالات البقع التي تصاب بها ليست مرضاً في عينيك ولكنها أجزاء متآكلة من موجودات الذاكرة وان أي توقف في وسط هذه الموجودات سوف يؤجل بالتالي معرفة باقي الموجودات أو تذكرها ...)

ففي هذا المقطع السردي الموغل في شعريته يستقطر الكاتب أعماق العنف المعرفي الرمزي الذي أحاط به بداية المكان الجغرافي – الشوارع –الوطن مروراً بالتاريخ واختفاء مكتبته وانتهاء بتصوير ثقوب الذاكرة ومحاولته تذكر هويته بلا جدوى إنه يعاني من محواً رمزياً منظماً ومخططاً ولقد بلغ السرد الروائي مستوى فنياً عالياً في المشهد الروائي السابق إلي درجة جعلته قادراً علي تجريد روح الواقع في جمل وصفيه دقيقه ينبع مجازها من استقطار روح الواقع الحسي

وليس تجسيده عبر الخيال، ولقد اكتشفنا مع الكاتب الروي وهو يصور معاناة بطلة كيف إن اللغة من خلال منفذها الرمزي المريع قادرة كما يقول م.م.لويس علي طمس الهوية الشعورية والسلوكية للإنسان (فليس من المبالغة في شئ أن يقال إنه إذا أريد أن يكون المجتمع غير شاعر بناحية من نواحي سلوكه فالوسيلة لهذا هي إخراج هذه الناحية من حقل الاتصال اللغوي(٦٠).

إن الكاتب يكتشف علي لسان شخوصه سواء كان الراوي أو عاليا مدي العنف الرمزي المعرفي الذي تمارسه الحضارة المعاصرة باسم المعرفة والعلم أو تحت شعارات براقة مهلكة مثل شعارات،العلوم الحديثة، وحقوق الانسان الذي سافر الراوي لينال حقه فيه، فإذا الحق هلاك مبين وإذا اللغة وشعاراتها أشرس عدوان عرفة العقل البشري المعاصر وأن السلطة وتسلطها قد تنقلت من الكيفية القسرية والتلاؤمية إلي اعنف صورها المعاصرة وهي الكيفية (التقويضية التي تتمكن السلطة من خلال فرض إرادتها وإخضاع الغير لها عن طريق عرض مكافآت إيجابية ومنح شئ يتضمن قيمة ما للفرد، لكسب ولائه بأيسر سبيل فهي لا تحتاج لوسائل إقناع او تبرير أو استخدام للعنف فقط يتم كسب الولاء علي حساب مجموعة من القيم والمبادئ بكيفية نفعية فرغت من محتواها الإنساني(٦١).

وإذا كانت السلطة الرمزية الخفية قد هيمنت علي الكاتب في بداية الرواية من خلال الرمز الدعائي لحقوق الإنسان، فقد استطاع السرد الروائي من خلال تعدد طرائقه التخييلية، ومستوياته السردية،أن يفضح هذه السلطة في كافة صورها، ويعرى لفائفها المعقدة ظاهرة وباطنة، من خلال خلق سلطة سردية تخييلية مضادة للعنف الرمزى

لسلطة المؤسسات المحيطة بالكاتب، ومن يتلقون روايته علي السواء.مما يدفعهما معا لتجاوز الواقعى إلى الحقيقى، وما هو كائن إلى ما يجب أن يكون .

المصادر والمراجع

٤- نيكوس كازنتزاكى،(تقرير إلى غريكو)،ترجمة ممدوح عدوان،مكتبة النهضة العربية،بيروت،١٩٨٣،ص٢٢٤

٥- the revolt of the masses , English trams. NEW York ١٩٣٢,p.p.١١ – ١٥ ff

نقلا عن د . فؤاد زكريا،الإنسان والحضارة،دار مصر للطباعة، القاهرة، ط١٩٩١، ص١٢٩

٦- مجاهد عبد المنعم مجاهد،الاغتراب فى الفلسفة المعاصرة،ط سعد الدين للطباعة، سوريا، دمشق،١٩٨٥،ص١٨،نقلا عن إريك فروم.

٧- عبد الغنى بارة،إشكالية تأصيل الحداثة فى الخطاب النقدى العربى المعاصر :مقاربة حوارية فى الأصول المعرفية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،ط ١، ٢٠٠٥، ٢١٢، ٢١٣

٨- الرواية،ص ٨، ٩، ١٠

٩-- الرواية،ص .١١

١٠- الرواية،ص.٦٤

١١- تيودور أدرنو،نقلا عن د .رمضان بسطويسى،الإبداع والحرية،سلسلة ،كتابات نقدية،ع١١٩،الهيئة العامة لقصور الثقافة،ط٢٠٠٠،ص٢٩٢،.٢٩٤

١٢ـ الرواية،ص٢٤

١٣ـ إيتالو كالفينو ،ست وصايا للألفية القادمة،ص

١٤ـ إيفالد فليسار ،رموز الترحال فى حكايات التجوال، ، ترجمة الدكتور أسامة القفاش،دار الكلمة،القاهرة،ص،وانظر دراستنا،د . أيمن تعيلب،رموز الترحال فى حكايات التجوال،مجلة فصول،القاهرة، صيف٢٠٠٧، العدد، مجلد ،ص

١٥ـ ألفين توفلر،تحولات السلطة بين العنف والثروة والمعرفة،تعريب ومراجعة د .فتحى بن شتوان،نبي عثمان،الدار الجماهيرية للنشر،ليبيا،ط١،١٩٩٢،ص،ب.

١٦ـ الرواية،ص .٩٢

١٧ـ الرواية،ص.٤١

١٨ـ دو حسن حماد، الخيال اليوتيبى،دار الكلمة،القاهرة،١٩٩٩،،ص. ٣

١٩ـ صلاح والى،فتنة الأسر،دار ميريت،القاهرة، ص.٨٧

٢٠ـ المصدر السابق،ص.٨٩

٢١ـ ص.٢٩٤

٢٢ـ فتنة الأسر، ص. ٩٥

٢٣ـ الرواية ص.٩٦

٢٤ـ فتنة الأسرص.١٠٣

٢٥ـ فتنة الأسر ،ص.١٠٣

٢٦ـ فتنة الأسر صـ ١٠٥،١٠٦.

٢٧ .د .نظير جاهل، المنهج اللاسلطوى فى العلم، مجلة الفكر العربي ، بيروت، صيف/١٩٩٧/ع٩٧/، ص١٥٣، وانظر أيضا /توماس كون/بنية الثورات العلمية /تر /شوقى جلال /المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب /عالم المعرفة/ع /١٦٨/الكويت /ديسمبر.١٩٩٢/

٢٨ـ د .يحي الخاوى /مراجعات فى لغة العلم/س اقرأ/ع /٦٢٠/دار المعارف/١٩٩٧/ص.١٣

٢٩ـ عماد جهاد النورى،أينشتين :النواحى الأدبية فى المعرفة العلمية، مجلة آفاق عربية، ع١٠، تشرين الأول،١٩٨٥،ص،٤٨ترجمةعن كيسنكو،الفن والعلوم،أكاديمية العلوم السوفيتية،.١٩٧٩

٣٠ـ انظر فى ذلك،أولفين توفلر،تحولات السلطة،ص.

٣١ـ تيرى هنتش،الشرق المتخيل،رؤية الغرب إلى الشرق المتوسطى،ترجمة غازى برو، خليل أحمد خليل،المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة،ط ١،٢٠٠٥، العدد٧٦٦،ص١١

٣٢ـ جان مارى جونيو،نهاية الديمقراطية،ترجمة الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع،ليبيا،سرت،ط١،١٩٩٥،ص .١٠٨وراجع أيضا، ليونارد جاكسون النظرية الأدبية الحديثة من علم اجتماع إلى صوفية نصيةظنمجلة الكرمل،فلسطين،ع،مج،عام،ص١٧٨،١٧٩.

٣٣- د .نورية الرومى،تجليات العنوان فى قصص وليد الرجيب،حوليات كلية الآداب، جامعة عين شمس،مج٣٠،إبريل - يونيو،٢٠٠٢،ص.٣٦٧

٣٤-Cadge,(Lecture on nothing, in Cage, silence.p.٢٠١.

نقلا عن نك كاى،مابعد الحداثية والفنون الأدائية، ترجمة نهاد صليحة، سلسلة الألف كتاب الثانى، الهيئة العامة للكتاب،القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٩،ص.١٥١

٣٥- د .مصطفى الضبع،استراتيجية المكان،الهيئة العامة لقصور الثقافة، س، كتابات نقدية،ع٧٩،ط١٩٩٨،ص.٧٦

٣٦- د.صبرى حافظ،البداية ووظيفتها فى النص القصصى،مجلة الكرمل،ع ٢١، ٢٢، الاتحاد العام للكتاب الصحفيين الفلسطيين،نوقيسيا،١٩٨٦،ص.١٤١

٣٧- ياسين النصير،الاستهلال:فن البدايات فى النص الأدبى،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة،١٩٩٨،ص.٢٣٠

٣٨- جان مارى جونيو،(نهاية الديمقراطية)،مرجع سابق، ص ١٤٦.

٣٩- الرواية، صـ . ٦٦

٤٠- جان مارى،نهاية الديمقراطية، مرجع سابق،ص

٤١ـ مجاهد عبد المنعم مجاهد،الاغتراب فى الفلسفة المعاصرة،ط سعد الدين للطباعة،سوريا،دمشق،١٩٨٥،ص١٧،نقلا عن إريك فروم.

٤٢ــ يورى لوتمان ، بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد فتوح أحمد،

٤٣ـ المرجع السابق،ص.

٤٤- خوسيه ماريا،نظرية اللغة الأدبية،ترجمة حامد أبو أحمد،مكتبة غريب،القاهرة،ط١٩٩٢،ص.٨٥

٤٥- la structure du text aristique, youri lothman,

نقلا عن د .حميد سمير،سيميولوجيا المكان فى الشعر الجاهلى/مجلة، جذور، السعودية،جدة،ج١٢،مج٧،مارس ٢٠٠٣،ص.١٩٨

٤٦- يورى لوثمان،وب أوسبنسكى،مدخل إلى السميوطيقا،ترجمة سيزا قاسم وآخرون،ص.٢٩٦

٤٧ـ بول كلافال،المكان والسلطة،ترجمة د.عبد الأمير شمس الدين،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ط ١، ١٩٩٠،ص٢٤

٤٨ـ جون كرونشانك،ألبير كامية وأدب التمرد،ترجمة جلال العشرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط١٩٨٦، ص .٢٠٥

٤٩ـ جورج مطاى،منهج المعجمية،ترجمة عبد العلى الودغيرى،منشورات كلية الآداب،الرباط،ص.١٣٠

٥٠- جون كروكشانك،البير كاميه وادب التمرد،مرجع سلبق،ص ٢٠٨، . ٢٠٩

٥١- إيتالو كالفينو،ست وصايا للإبداع،مرجع سابق،ص.١١١

٥٢- سرجيو كوتا،الشرعية شيء وهمى،ترجمة أمين الشريف،مجلة ديوجين،ع٧٥، السنة ٢٠، نوفمبر،يناير،١٩٨٧،ص.٩٦

٥٣- د .رمضان بسطويسى،الإبداع والحرية،مرجع سابق،ص.٣٥٢

٥٤- د .سعيد توفيق، فى ماهية اللغة وفلسفة التأويل،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت،ط ١، ٢٠٠٢، ص.٢٩

٥٥- وليام غاى كار، أحجار على رقعة الشطرنج، ترجمة سعيد جزائرى،مراجعة م .بدوى،دار النفائس،بيروت،ط ١٤، ٢٠٠٢، ص ٩،.١٠

وانظر أيضا فى ذلك، غريس هالسل،النبوءة والسياسة،الإنجيليون العسكريون فى الطريق إلى الحرب النووية،ترجمة محمد السماك،الدار العربية للعلوم،لبنان،بيروت، د .ت،

٥٦- م .م.لويس،اللغة فى المجتمع،ترجمة تمام حسان،

٥٧. سالم القمودى،سيكلوجية السلطة،بحث فى الخصائص النفسية المشتركة للسلطة،مدبولى،القاهرة،ط ١،١٩٩٩، ص ٤٠، . ٤٢

الفصل الثالث
أشكال القص فى مجموعة (الركض في مساحة خضراء)

عنوان المجموعة القصصية ((الركض فى مساحة خضراء)) جملة اسمية مكونة من مسند هو الركض ومسند إليه وهو "المساحة الخضراء "ويربط بينهما حرف الجر الذي يفيد الاستغراق ، فنحن منذ البداية في حالة ركض استغراقية وليس مجرد عبور مسافة وشتان هنا بين مفهوم المساحة ومفهوم المسافة، فالأولى تحمل ضمن ما تحمل البعد الثالث للمكان وهو الحجم ، أما المسافة فهي عبور خطي تقليدي مألوف بين نقطتين ، وإذا كان المبدع يكتب عنوانه غالبا بعد إبداعه والمتلقي يتلقى العنوان غالبا قبل قراءة الإبداع فلا بد هنا من بذل جهد استثنائي لفك الشفرات الجمالية والمعرفية الكامنة في عنوان المجموعة وعلينا منذ الآن أن نعد العنوان مسندا وباقي البنية السميولوجية والمعرفية للسرد في المجموعة مسندا إليه، حتى نتحقق من هذه الروابط الجمالية والمعرفية والبنائية بين العنوان وآليات البناء الفني للنص القصصى ، فنحن أمام نص صغير يتمثل فى بنية العنوان يتجادل مع نص كبير يتمثل فى بنية النص السردى كله، وربما يضعنا هذا العنوان منذ بداية القص على مشارف بذرة سردية تريد أن تتخلق وتنمو ، لكنها يكتنفها الغموض وغواشي الالتباسات السردية شأن الكائنات الوليدة البازغة وسوف ينجلي هذا الغموض شيئا فشيئا بعد نماء السرد واضطراده على طوال التمثيل السردي للقص ،

لكن البذرة الجنينية الأولى تنحو بنا منذ بداية تخلقها إلى ما يشبه التناقض والتعدد ، فلدينا الطمأنينة واللهاث التوتر والاسترضاء ، لدينا النشاط والحران، الاستنامة وبكلمة واحدة لدينا الركض اللاهث داخل بنية الاخضرار ، يعمق من هذا التعدد أن الركض يتم في مساحة لا مسافة والمساحة تستوعب منطقا وجوديا ثلاثي الأبعاد وهي تختلف عن المسافة التي تستوعب منطقا ثنائيا للوجود سواء في الرياضيات القديمة أو الرياضيات المعاصرة.

يقول (علاء عبد الهادى ((يحمل المكان مقزمات هوية اعلى مما تحمله المساحة،فالمساحة ستظل دوما عارية من الزمن لعجزها عن استيعاب الحركة فيها،أما المكان فله القدرة على استيعاب الحركة ومن ثم على خلق الزمن،ولأن الزمن نسبى فإن هوية المكان تختلف باختلاف زمنه أى باختلاف كمية الحركة للأجسام التى يحتويها،لهذا السبب يكون للمكان القدرة على حمل هويات مختلفة باختلاف أزمانها(١)((وربما كان لدال الركض مقرونا بدال المساحة فى بنية العنوان مقتضى فنيا وفلسفيا معا،وربما أراد محمد إبراهيم طه ان يحرك هوية المكان فى المساحة المتلبدة بالتعدد والتعرج، بدال الركض المستمر وعدم القرار إلى ما يشبه الشىء الأجرد،يجب علينا أن نظل نلهث فى مساحة خضراء غير محدودة الهوية، ربما كان الوجود نوعا من الجرى الخلاق، والنشاط اللاهث لا قبوع العقل والوجدان فى مجرد المساحة.

إن عنوان المجموعة القصصية يمثل تحديا نقديا لنا وللشكل الأدبي الذي جاءت عليه المجموعة القصصية فهل سيمثل هذا العنوان بنية جنينية توليدية للشكل البلاغي المركزي المسيطر على المجموعة كلها ، هل سيرتبط هذا العنوان ببنية القص في المجموعة ارتباطا

بنيويا ، أم ارتباطا مفارقيا ، أم استعاريا أم رمزيا ؟ نحن نعلم أن جماليات العنوان قد تعددت بتعدد المدارس الفنية في بلاغة السرد القصصي ، فقد غلبت العلاقة الأيقونية المعجمية في مرحلة النهضة الكلاسيكية الحديثة ، والعلاقة الرمزية في المدرسة الرومانسية ، والعلاقة الإشارية السميولوجية في الأدب العربي المعاصر بوجه عام ، لكن بلاغة العنوان في هذه المجموعة يتأبى على جميع هذه التصورات الأسلوبية فيما أرى - وقد كانت كلمة المساحة هي الفيصل في إشاعة التفكيك السردي لنظرية العنوان في الخطاب النقدي المعاصر إن إضافة عنصر الحجم إلى الزمان والمكان يدخل بنا إلى منطق ثلاثي الأبعاد ـ وليس ثنائيا ـ في رؤية الوجود واللغة والزمان والمكان والواقع والشخصيات ، ومن ثمة فإن عنوان المجموعة يزودنا ببذرة تشكيلية جنينية للخيال السردي التداخلي المركب في هذه المجموعة فيما نرى –إنه بدايات أولى لضبط انسجام التخييل السردي وضبط هوية الشكل البلاغي المهيمن على المجموعة القصصية ،إن مجموعة الركض فى مياحة خضراء أشبه بالركض السردى الراقص المتكتل داخل مساحة مختنقة،ومن هنا تأتى براعة السرد فى هذه المجموعة الجميلة.

ولعل أولى علامات الركض، والتوتر، والقلق تتجلى في هذه المفارقة السردية بين استنامة واعتياد طقوس الوجود اليومية وبين تيمة الجنون بما أنه حرون عقلي واضح عما اعتدناه في تصوراتنا وطرائق شعورنا وخزائن تفكيراتنا ،إن جماليات البداية السردية تنحصر في دال الجنون حيث يقول السارد الذاتي لم يكن الجنون قد أصابني بعد ، وأنام أبحث عن أحد يرميني بالرصاص ، أو سيارة مسرعة فأرتمي أمامها ، أو قبر مهجور أو فن نفسي فيه بالحياة ، فلا

أجد سوى إخراج قلبي الفض من مكانه على يدي وأقطعه بسكين وأنا أبكي تحت الصورة(ص :٩).

وفي مقابل هذا الخروج والتمرد والتحديق السردي خارج القطيع المعرفي اليومي تقف صورة سردية مقابلة يمثلها دال القطار الذي لا يغادر فيضانه أبدا يقول الراوي ":ولم يكن في الأمر ما يشير إلى ما حدث ، وأنا أسير على طقوس اليومية كقطار لا يغادر قضبانه، منذ استيقاظي في الصباح أول ما أستيقظ ، على صورة لأمي "(ص:٩).

نحن إذن أمام دالين جد متناقضين ، دال الجنون والتمرد والخروج ، ودال العقلانية والصرامة والاعتياد ، بما يرجعنا ثانية إلى ما قررناه آنفا في العنوان من توتر ومناورة بين دال الركض بوصفه حركة ونشاطا وفتوة ، وبين دال الاستغراق في المساحة الخضراء بوصفها استنامة عقلانية محسوبة،

وتسليما رمزيا اتباعيا للحس العام، والسارد يضعنا في صور عديدة من هذه الاستنامة وهذا الإلف، يتمثل ذلك في مروره اليومي المعتاد على بائع الجرائد ، وماسح الأحذية ونادل المقهى وصاحب دكان الدواجن ، إن السرد يقيم هنا معادلا حسيا سرديا لتعدد صور هذا الإلف ،وتتالي وجوه هذه الاستنامة اليومية لأفعالنا وحركاتنا وأفكارنا ، وعلى الرغم من اكتشاف السارد أن جميع هذه الطقوس اليومية المعتادة تخفي ورائها وجها آخر للحياة والواقع بما ينتفي معه وجهها اليومي المألوف ، غير أن ثمة بكاء يطارده منذ البداية وحتى النهاية، ورغبة عميقة في الموت والجنون والخروج ترى لماذا حدث ما حدث ؟!هذا هو السؤال الجمالي والفلسفي معا ، الذي تحاول هذه المجموعة القصصية أن تجيب عنه ، والذى يورطنا الكاتب أيضا معه فى البحث عن إجابة عنه،وإذا حاولنا البحث عن الإجابة مع

الكاتب لتبين لنا أننا نجرى وراء السؤال تلو السؤال لديه ولا من مجيب، ربما حاول محمد إبراهيم طه أن يذكرنا في قصة "الركض في مساحة خضراء "ألا نعول كثيرا على فكرة اليقين والاستنامة مستبدلا بها فكرة النشاط والتوتر ، وفتح أبواب الاحتمال ، إن الراوي يخاف علينا أن يحولنا اليقين إلى حمقى مؤكدا لنا أن ليس هناك حدود لآفاق الاحتمال اللامتناهية في حياة البشر وواقعهم ، لا شئ يحد الاحتمال

فيما يرى محمد إبراهيم طه سوى المحال أو قصور وضآلة الخيال، أراد الراوي أن يذكرنافي مجموعته كلها إلى أن فكرة المحال وعدم المعقولية أو عدم الرغبة في تصديق الجدة في هذا الوجود –كل ذلك كامن في عقولنا وأفكارنا وقيمنا الباردة البليدة إن محمد إبراهيم طه معني في جميع أعماله السردية بنقل فكرة المحال ، والاستحالة فيما وراء العقل والوعي ، إلى أوهام كامنة في بنية العقل نفسه ،أو بنية المادة المحيطة بنا فى كل شيء، إن المحال كامن فينا جراء طرائق وعينا وتصوراتنا للعالم من حولنا ، أكثر مما هو كامن في فكرة الخروج والشذوذ والجنون ، إن ما نراه جنونا هو حكم لجأنا إليه لنستبدل به عقلا أحمقا عن عقل يحاول الخروج على هذا الحمق اليومى المتداول بناء على المعايير العقلية الشائعة ، وربما كان الشيوع والإلف والرتابة هو الجنون الحقيقي ، وربما كان اليقين الشائع في رؤيتنا للأحداث والشخصيات والسلوكيات اليومية هو الحمق بعينه ، إننا نخاف من القلق ونهرب من الحرية ، ونرتاب من كل قيمة جديدة ، إننا نريد كما يقول الراوي في هذه الطقوس اليومية أن تسير على قطار العادات والأفكار لا نغادر قضبانها أبدا منذ صباحنا وحتى مساء وجودنا ، يقول الكاتب :

ولعل أكثر أسباب فشلي في الخروج عن هذه الطقوس ، كوب القهوة الإجباري الذي أشربه أمام دكان صديقي صابر للدواجن "ثم يقول بعد ذلك "لا أعرف منذ متى بالتحديد بدأت أحافظ على طقوسي اليومية تلك قبل ذهابي إلى المستشفى ليشدني إليها شئما لا أستطيع الفكاك منه ، حتى بعد أن مرض صابر بالفعل وتدهورتحالته (ص:١١).

ونفس الرؤيا السردية تتكرر في قصة)هيمه (إذ نرى الراوي يرد على الدكتور عبد العال بعد أن شفه القلق على نتيجة مباراة كرة القدم ، لكن الراوي كان يتوقع النتيجة مسبقا ، يقول الدكتور عبد العال :

شفت يا سيدي العيال البايظين ، شدوا لنا أعصابنا والآخر .

فيرد الراوي : قاطعته مبتسما :

يتغلبوا واحد صفر !

لم أتفرج على المباراة، لكنني كنت أعرف هذه النتيجة مسبقا، ليس تكهنا لكنني منذ اللحظات الأولى كنت متيقنا أننا سنهزم، ليس تكهنا ولا حدسا، إنما يقين خالص نفس القلق والضيق والتبرم من المعرفة المسبقة واليقين البارد دائما تأتي الهزيمة هنا من اليقين الخالص ، وليس من الحدوس والتكهنات من المعتاد واليومى وليس من الشاذ والغريب، إننا نعيش الحياة قبل أن نعرفها بل لاحاجة بنا أصلا لأن نعرف مادام كل شىء قد أعد سلفا وفق خطة محكمة الموت، لأمر ما يضع محمد إبراهيم طه جميع مواقفه وأحداثه وشخوصه وملابسات

حياتهم اليومية في سياق المفارقة السردية بين ثبات الواقع ، ورتابته ، ويقينية أفكاره وتصوراته ، وبين قلق الاحتمال ، ونشاط الحدس والخيال ، ومن هذا المنطلق لم يرتاح الدكتور عبد العال من منطق الراوي عندما قال له :(ص:٢٤).

وذكرت عبد العال برأي الذي يعرفه :

مش التعادل برضه كان أحسن ؟

كان قد مل من عشقي لحالات التعادل، وما يليها من حالة غامضة من الرضا، بين الفرح والحزن، وكنت أعرف أنه سيشيح بيديه خلف رأسه، وهو خارج من البوابة بضيق ويقول: والنبي كفاية فلسفة إن حب الراوي لحالات التعادلأو قل للمنطقة البينية التداخلية بين الحب والرضا المنطقة التى لا تعطيك يقينا بقدر ما تقلق يقينك، هو ما دفع الدكتور عبد العال إلى أن يرتاب في وعي وقيم السارد ، ووصمه بنقيصة الفلسفة، وأنا أحب أن أقف طويلا هنا أمام كلمة الفلسفة ، فنحن اعتدنا أن نفهم الكلمات في سياق من الطمأنينة الخادعة والتسليم الزائف ، وكل ما خرج عن سياق تصوراتنا ومنظومة قيمنا وصمناه بالتفلسف والخروج وربما الشذوذ والجنون ، والراوي هنا يود أن يرمي بعقولنا وأفكارنا وأرواحنا في أتون من لهيب القلق ، وفي حالة من حالات التعادل بين أسباب العقل ، وأسباب انتفاء العقل يريد لنا أن ندخل في سياق الاحتمال والترجيح وليس في ثوابت اليقين ، وراحة الاستسلام وربما كان ما نعتبره عقلا وفضيلة ودينا كان وجها من وجوه اليأس والرذيلة وضيق الأفق فالخير والأخلاق سماحة وتعدد، واحترام الاختلاف ، غير الرغبة العنيفة فى الاتفاق العبودى المستسلم، ثمة عبودية طوعية نابعة منا ،

إن أخذ الأمور على علاتها والركون إلى صرامة الأطر ، وقوالب القيم ، سوف يقضي على عقولنا وإنسانيتنا ، ويقف حجر عثرة في مسار تطورنا الروحي والأخلاقي والعقلي ،إن الكاتب يرى أن إنسانيتنا الحقة تكمن في التسليم بمنطق التعادل والاحتمال والتعدد،لا بمنطق الوضوح والرضى والحس العام الذى هو دمار عام، إن الكاتب يعيد ترتيب جهازنا القيمى من جديد، بل يجب أن يرتفع إلى ذلك أيضا منطق العلم لا منطق الوجدان وحده، يجب أن يرتفع العلم أيضا إلى هذا الأفق الواسع من الاحتمال ، الذي هو في جوهره وجه من وجوه الإبداع والخروج على المألوف ، ومن هنا وجدنا الراوي بضمير الأنا يسلم بحالات مرضية إنسانية طبيعية لا تتسق ومنطق الطب التجريبي يقول السارد ــ وهو فى الأصل طبيب ــ عن ظروف ولادة هيمه (ص:٢١).

((جاء بعد خمسة عشر عاما من موت يارا سبقته فترة من العقم غير معروف السبب ثم جاء هكذا وحده ، دون علاج ، وبعد أن توقف عن إعطاء سعاد العلاج ، ومنذ ذلك التاريخ وأنا أغير سياستي في علاج العقم)).

"إن الراوي يؤكد لنا مرة أخرى قضية التعادل التداخلي بين أسباب الصحة وأسباب الخطأ ، إنه يرتفع بمشاعرنا وعقولنا عن المنطق العلمي الثنائيالذى دشن الحقيقة فى لونين اثنين :إما أبيض أو أسود ، ويدخلنا في منطق الغموض والتعدد والاحتمال ، فليس بمقدور العقل البشري انتظام سياقات وجودنا اليومي ، الحياة أكبر من العقل ، والإنسانية أعلى من حدود المجتمعات ، والحس الإنساني المتسامح أرقى من حدود الأوامر والنواهي يجب أن يرتفع المنطق إلى الرؤيا ، والعقل إلى الخيال ، والنظرية إلى الروح إن محمد إبراهيم طه

كاتب أصيل حقا ، يمتلك هذه الفرادة السردية والمعرفية ضمن جيله المبدع إنه ينتمي إلى جيل من الكتاب يحاولون أن يعيدوا تأسيس العقل العربي ، والروح العربي من جديد خارج الأطر الفكرية والجمالية الثنائية التي كبلت الواقع والذات والحياة والتاريخ داخل أنظمة صارمة من الأفكار والتصورات التي تفي لأهوائها وتسلطاتها أكثر مما تفي لرحابة الحياة وثراء الواقع ، والإنصات الخلاق لحقيقة ما يحدث .

إن الكاتب يؤسس معارفنا بقدر ما يؤسس حساسيتنا الأخلاقية ، فالسمو الأخلاقي الحق يكمن في التمرد على الثوابت والأطر، التي هيأتنا الحياة آمنة زائفة ، لقد ضاعت البهجة ، وانطفأ الفرح ، وترهل العقل العربي جراء الممارسات العلمية والأخلاقية والسياسية والاجتماعية التي تحيطنا من كل جانب تحت دعاوي الحفاظ على الحياة ، إن القيم والأفكار ستار زائف ما لم نعمل فيها عقولنا وخيالنا ومنطقنا الذاتي الحر ، ومن هنا كانت القيمة الفنية الأصيلة لهذه المجموعة القصصية التي تدخل الخيال والنقد الذاتي ومنطق التعادل البيني واستحالة اليقين إلى عقولنا وأرواحنا وواقعنا الحضاري العام ، إن محمد إبراهيم طه ، يقول لنا إن الواقع بنية لا متناهية من الإمكانات، وما تحقق فيه بالفعل يمثل وجها واحدا ظاهرا من وجوهه المتعددة الخفية ، لكي نكون علميين حقا وأخلاقيين حقا علينا أن نسلم بالمجهول قدر تسليمنا بالمعلوم ، بل علينا أن نولي المجهول والمحتمل جل الاهتمام والنشاط ، لا ما علمناه وعودناه ولقناه ونشأنا عليه ، إن الحقيقة تكمن دائما في الغياب أكثر من كمونها في الحضور ، الغياب اتساع روحي وعقلي وخلقي والحضور ضمور وتدجين وغلظة وجلافة ومن هنا كانت روعة هذا الطبيب في قصة داليا عمليات(الذي يحركه منطق النقد الذاتي لنظرية الطب

بنفس القدر الذي تحركه آلات التشريح ، وقواعد العمليات ، يقول السارد على لسانه في القصة عشرة أشهر وأنا أسير لنداء داخلي ، يوحي إلى فأنتقل بحالاتي بين المستشفيات الخاصة بالمدينة ، نداء مبهم وغير منطقي ، لا أجرؤ على التصريح به بينما أبرر اختياري في كل مرة باتساع المكان ونظافته ، أو انفصال العمليات عن غرف الإقامة والزوار أو الخدمة والتمريض ورخص الأسعار يبدأ النداء بعيدا ومتلبسا كفجر كاذب ، ثم لا يلبث أن يشرق كالحقيقة ويتوهج ، فأحدد المستشفى وأذهب مفعما بالأمل..وعلى مدى عشر دقائق –قيمة الطريق –لم يشغلني النزيف بقدر ما كان الحدس يومض بداخلي ثم يشرق حتى ملأني كنور الضحى ، حدس لا يداخله شك بأنني سأراك الآن حتما ، قبل أن أدخل من باب المستشفى (ص:٤٩).

هنا أيضا حالة التعادل بين حالة اليقين الخالص بالعلم والريب العميق فيه من خلال نور الحدس، .هنا الحدس والخيال والروح بجانب الطب والآلات والنظرية ويجب ألا يخدعنا قرب المأخذ ، وبساطة الفهم لما يطرحه سرد محمد إبراهيم طه من تصورات إنسانية وروحية وعقلية جديدة لفهم ذواتنا وواقعنا وطبيعة الأشياء من حولنا ، إن ما يطرحه الكاتب هنا يطرحه عبر التخييل السردي لا الوقائعي،

ومن هنا فإن الفن السردى يتجاوز بكثير ما هو معروففي الطب المعاصر "بالطب النفس جسمي "، كما يتجاوز هذه الثنائية التقليدية الشائعة بين وعي الروح ووعي العقل ، فالكاتب يتجاوز الثنائيات الفكرية والجمالية بكافة صورها المعتادة، إنه لا يرضى بالتجاور التراكمي للأشياء والوقائع والشخصيات والتصورات ، بل يبحث عن

منطق تعددي مفتوح ، يبحث عن تدامج تعددي كلي حي للمعرفة الإنسانية والشعور الجمالي ، إن التخييل السردي عند محمد إبراهيم طه يكيف أفكارنا وعقولنا وحساسيتنا الجمالية لطرائق جديدةفي الوعي والممارسة إنه صوت سردي أصيل لا يضع العقلاني في مقابل الخرافي والغيبي في مقابل الأسطوري ، فليس كل خرافة لا عقلية بالضرورة ، وليس كل أسطورة لا معرفية بالتأكيد ، إن محمد إبراهيم طه يضع العقلاني في مقابل اللاعقلاني وليس في مقابل الأسطوري أو التخييلي باحثا بذلك عن رؤيا فكرية وجمالية جديدة تداخل بين الحلم والخيال والشعور والأسطورة والخرافة والعقبة والعقل والوعي ، إنه يعيد تركيب وعينا وإنسانيتنا وفق منطق التداخل والغموض والتعدد، لا منطق الثنائيات والصرامة والدقة المزعومة ، إنه يوسع من أفق الخير فينا وينبت لنا أجنحة جديدة من الإنسانية والعقل والرهافة ، إنه يؤسس نظرية سردية ترى العلم والجمال في منطق العلاقة لا منطق التراكم ، في بنية النشاط لا صرامة النظريات ولعل الكاتب يجلو لنا وجها من هذه التصورات في قصة " داليا –عمليات

"نرى ذلك في حواره مع أحد ممرضاته التي يحبها حبا ملك عليه وعيه ، فهو يربط بين انسجامه الروحي والعقلي معها ، وانسجام نجاحه في أداء العمليات ، يقول السارد الطبيب:

ماذا بوسع ممرضة احتد عليها طبيب ، سوى الغياب بضعة أيام أو العمل –على أكثر تقدير – في أحد المستشفيات الأخرى ؟ وماذا كان علي سوى أن أنتظر مجيئك ثم أجوب بالترتيب كل هذه المستشفيات ممتنعا عن القهوة التي تعدها الشغالات بذات المقادير وذات الوش بأمر مني وصابرين وإكرام ، لأنهن يتعمدن عدم الإدلاء بأي حديث

عنك أمامي مهما بدا عابرا أو تلقائيا ، كأنك لم تكوني رئيسة هذا المكان يوما ، صمت مريب لا يعني سوى أنني جننت ،وأنك لم تكوني سوى برأسي ،أو أنهن تواطأن معك على تعذيبي ، نفس التواطؤ الذي أثر في على مدى ثلاث سنوات ، وجعلني أخضع لتأثيرك الجسدي والروحي الناتج عن كونك تبدين طوال الوقت على هذه الدرجة المذهلة من التوافق والانسجام(ص:٥٣).

ويكتشف السارد في النهاية بأن هذه الحبيبة المتعالية التي تمده بطاقة الانسجام والتوافق في أداء علمياته هي من نبات رأسه، إنها تمثل المعادل السردي الموضوعي في وعي الهموم المعرفية الطبية ،إن الكاتب يود أن يزحزح عقولنا وحساسيتنا عن إلفها القديم في وعي الحياة والواقع والنظريات ،

إن السارد يجسد لنا عبر شخوصه وأحداثه وأزمنته وأمكنته يجسد لنا :أنه لا وعي دون حب ولا إبداع دون رحابة ، ولا علاج دون تعاطف ، إن مفردات العقل والروح والواقع والعالم لا يمكن لنا أن نرتبها كدفتر ، أو نمارسها كقوانين وقوالب وأطر ، ولكي نكون أكثر إنسانية وعلمية وموضوعية ودقة علينا أن نشارك في الأسرار ونقارب منطق التعادل والغموض ،علينا أن نهرب من الوضوح الزائف، إلى الغموض البصير، إن معظم الوقائع والأحداث والشخصيات عند محمد إبراهيم طه تبدو وكأنما انبجست فجأة خارج حدود المتعارف عليه ، إن الحياة نفسها لدى الكاتب لون من ألوان الإبداع ،وصورة من صور النشاط والتداخل والترامى المتأبية بطبيعتها عن فكرة التاطير والتصنيف، ولأن الإبداع الحقيقي لا يقاس إلى معيار سابق ولا يقاس إلى غيره بل هو في الأساس غير قابل للقياس ، فإن شخصياته وأحداثه ومواقفه في هذه المجموعة تخضع

لمنطق الحياة على رحبها ، وليس لمنطق النظريات مهما كانت دقتها الموضوعية وصرامتها المنطقية ، علينا أن نتحرر من العقل لنكون أكثر عقلانية ، ومن الثوابت الأخلاقية لتكون أكثر أخلاقية ، ومن تصوراتنا عن الواقع لنكون أكثر واقعية ، ولعل قصة (منطق آخر للجدل) تقف على ذروة هذا المنطق السردي الخلاق ،

وأنا أعتبرها أنضج قصص هذه المجموعة القصصية الممتعة، حيث يقيم الكاتب جدلا علميا وجماليا وإنسانيا بين صرامة النظرية وتعقيد الحياة التي تعلو عليها، وقد كان السارد بارعا وخلاقا حينما اتخذ من بنية خيال الجسد أو ميتافيزيقا الجسد الأنثوي مدخلا لرؤيا العلم والواقع والعالم ، معليا من بيان النصبة –كما يقول الجاحظ –على بيان اللغة ، والنصبة هي كل بيان بغير لغة وكل صامت أبان عن ذاته بالاعتبار والتأمل بعيدا عن احتواء اللغة له ولقد كان الجاحظ عظيما عندما عد النصبة إحدى مراتب البيان ، وقد اتخذ محمد إبراهيم طه من نصبة الجسد بيانا سرديا خلاقا للحوار مع النظرية والوعي ومعظم أفكارنا عن الواقع من حولنا مخلخلا هذه العلاقة بين الجسد والنظرية ، لصالح الجسد نفسه ، لصالح جسد الحياة نفسها وهمجيتها وغجريتها الخلاقة، ويجب أن ننظرهنا إلى أجساد نساء محمد إبراهيم طه بوصفها معادلا رمزيا جماليا للعالم والثقافة وجسد الواقع من حوله ،إنه يؤثر أن يلمس جسد الحياة على الإذعان لأفكارنا عن الحياة ، أو قل إنه يخلخل بنية المعنى الشائع والشائه لجره إلى بنية اللامعنى بوصفه الحق الساكت الذي حذفته المحظورات الرسمية العامة والإكراهات الثقافية الرمزية الشائعة ، ولننظر إلى هذا الجدل السردي المناور بين بنية المعنى وبلاغة اللامعنى أو بلاغة الصمت عند السارد في حواره مع نسائه وممرضاته يقول السارد :

((اعتبرت صمتهن موافقة ، واسترخاء أذرعهن المضمومة ، وجلستهن المفرودة وعيونهن المفتوحة ، تواطؤا على الخروج قليلا عن موضوع المحاضرة)) هنا الجسد الحي يناوئ اللغة أو قل إن جسد التخييل السردي يناوئ النظرية والأفكار هنا الحياة تعيد تأسيس العلم والذات والواقع ، ثم يواصل السارد حديثه(ص:٤٠-٤٢).

وقد بدون – عكس أول المحاضرة – مطمئنات ، لا يساورهن قلق أو شعور بالاستعجال وانضمت إليهن ممرضات وموظفات وشغالات أبدأ بالكلام العادي فتشدني أسئلتهن الجامحة إلى مناطق أخرى ، يشتط الكلام بعيدا ، لكنني ما ألبث أن أربط هذا بذاك وكعادتي في إنهاء المواقف عند الذروة ، واختبارا نهائيا للتواطؤ الذي افترضه ، نظرت في الساعة وقمت بشكل مفاجئ ، متعللا بأنني أثقلت عليهن بهذا الكلام الفارغ ، كنت أشعر بالانتصار ، وهن يستوقفنني بعيونهن بعد المحاضرة أمام القاعة ، ثم في حديقة المستشفى ويسألن أسئلة خاصة ، وإمعانا في التأكيد من الانتصار كنت أستفسر عن تفاصيل خاصة مدعيا أهميتها في دقة التشخيص ومن ثم الحل ، فكن – لدهشتي – يبحن بأكثر مما أتوقع حتى أنني بدوت بالغ الصلف وأنا أسحب نفسي من بينهن ناظرا –مرة أخرى –في الساعة ،

فيسدلن الطرح ، ويعدن تدريجيا إلى التحفظ كلما اقتربت من البوابة ، في المحاضرة التالية كن متألقات ، يرتدين أجمل ما لديهن ، كانت نهى في الوسط أمامي مباشرة تعاتبني بعينيها الناعستين وصدرها المنتصب في شموخ منذ أوعزت إليهافي محاضرة سابقة ، وظللت أضغط على مواطن الضعف التي أعرفها حتى لانت وحين أحسسن

أن صدرها هو مصدر الإعجاب ، تعللت بأن ورائي موعدًا هامًا لكنها ظلت بصدرها المنتصب تطاردني لثلاث ليال في حلم واحد(ص:٤٢).

أرأيت كيف يخلق السارد المبدع منطقا آخر للجدل بين العقل البارد المطمئن، والجسد النافر الغجرى؟؟!

كما عنون قصته البديعة ، إنني أتصور أن هذا الكاتب الأصيل سوف يرقى إلى مستويات سردية وتنظيرية مدهشة لو واصل التجريب السردي في هذا المضمار المعرفي السردي الجديد لقد بدأ الكاتب هذه الرؤيا في روايته الخصيبة (العابرون)

ولعل العلاقة السردية الجدلية بين الطبيب والعارف الصوفي على طوال البناء السردي في (رواية العابرون) كانت تعمق من هذا المنطق الآخر للجدل المعرفي والجمالي ، ولعل وقوع شخصية وكيل النيابة في رواية (العابرون)تحت وطأة حد القانون وتطبيقه بصرامة على الراوي الطبيب يعكس أحد وجوه هذا المنطق الجدلي الجديد ، إن وكيل النيابة يتمسك بصرامة القانون ، لكن الطبيب العارف –لا العالم –وشتان ما بين التصورين ، يطالب بتطبيق روح القانون يطالب بوعي أعمق عن الحوادث وشخوص الحياة من حولنا يقول السارد الطبيب في رواية العابرون:

((يا لطيف اللطف!!!لماذا لا نعيد الإنزابروست ؟ ولماذا أمام الموقف تأخذ الأمور منحى مختلفا ؟!!الله يخرب بيت اللجنة على بيت شركة الأدوية ، على بيت مندوبيها وجيش الأساتذة الساذج الذي يروج لهذا العقار بأنه الحل السحري لوقف النزيف لطفك يارب أمل ينهار أمام عينيه بعد أن تجدد ، هل يحقنها بالكالسيوم الذي قال عنه

أستاذ الفسيولوجي أنه يحسن وظائف العضلة ويساعدها على الانقباض ، قال ذلك في بحث طويل بمؤتمر وركز خصوصا ، وعقد آمالا كبيرة على فائدة هذا الكالسيوم المتوفر والرخيص في وقف نزيف بعد الولادة الناتج عن ارتخاء عضلة الرحم حقيقة فسيولوجية بسيطة ، تناقلها أطباء الولادة الذين يتعرضون لمواقف مماثلة ، حقيقة درسها الجميع في ثانية طب

وغابت عنهم صارت حقنة الكالسيوم هي القشة التي يتعلق بها الغريق ، هل ذكر أستاذ الفسيولوجي كم بالمائة من حالات النزيف بعد الولادة تلك التي تتحسن بحقن الكالسيوم في الوريد ؟ نسبة ضئيلة لا يهم ، ألا يمكن أن تكون أروى منهم ؟ رفع الحشو فتدفق الدم عنيفا ، أمل تجدد في لحظة وانهار في لحظة ، كيف سيشرح لوكيل النيابة كل هذا التسلسل ، والحكم على تجربة بعد انتهائها ، يعد حكما على تجربة أخرى من قبل شخص آخر هادئ الأعصاب يجري بروفة يضع في يقينه –ولو بعقله الباطن –النهاية التي عرفها مسبقا وهي موت المريضة ، فيتضح الخطأ تماما كهدف تليفزيوني يعاد ببطء ، قاطعه وكيل النيابة ، لم يعطه الفرصة ليتكلم وكيل النيابة الذي يعرفه منذ كان يسكن أمامه في مبنى (بالمدينة الجامعية) (ص:١٠٩-١١٠).

ولعل القلق السردى يبلغ هنا ذروة عميقة الغور من التوتر بين التجربة الحية الخلاقة وبين تصوراتنا المسبقة عن الحياة،إننا لا نرى الحياة فى حسيتها وقلقها الحى المباشر بقدر ما نرى ما نود رؤيته فيها أو ما تتيحه تركيباتنا العقلية والوجدانية المسبقة التى تقف باستمرار حجر عثرة ضد روح الحياة نفسها

إننا نقتل الحياة باسم حفاظنا على الحياة،إن السارد هنا من خلال جموح جسد المرأة ضد نظريات الطب وتعاليه على حدود النظرية والمعرفة فى الشفاء، يمارس حفرا معرفيا وحسيا وجسديا من نوع آخر،أقصد بذلك الحفر الحسي الجسدي في صميم وأكناه الأشياء والأحياء بوصفها حدًا معرفيًا وأنطولوجيًا معا إنه يحفر في جسد الحياة نفسه ، إن نظام الجسد في هذه القصة البديعة)منطق آخر للجدل هو نظامنا العقلي والثقافي والروحي والحضاري ، ينظر محمد إبراهيم طه إلى رصد علاقة الوعي الأبوي للرجل بجسد المرأة نبع الحياة وتعاليها وشبوبها الحي الخلاق الجسد هنا حامل ذات ، وحامل المجتمع والعقل والحضارة ، إن حضور الأجساد في العالم هو حضور للذوات والآمال والآلام ، ولعل الخبرة العميقة للقاص بالجسد الأنثوي بوصفه طبيبا قد مكنه من فض بعض أسراره ، والترامي معه إلى جسد الحياة نفسها وطبيعة الإنسان الفكرية والمعرفية والروحية التي ترسم حدود الوعي والحقيقة سواء في واقعنا الفردي الخاص ، أو واقعنا الحضاري العام .

إن السارد يقف محللا ومتأملا في الدوافع الجسدية والرغبات الحسية للمرأة مخترقا خيال الرجال عنها ، ومخترقا جسد الثقافة العربية نفسها ، لا مجال لتصور الجسد بمعزل عن طبيعة الأنظمة الثقافية والسياسية التي تربينا عليها والتي توجه عقولنا وأخيلتنا في الحياة ،

لقد وعى كل من فرويد وماركس ونيتشه وبارسونز ولورانس الجسد عبر تصورات ثقافية شتى ، كانت ترى الجسد جزءا من بنية الثقافة والمجتمع والذات والعالم ، لقد كان الجسد عند فرويد مكمن الرغبات ، وعند ماركس معبرا جدليا يجسد العلاقة بين الحاجة الإنسانية والطبيعة من حوله ، وعند نيتشه كان الجسدي والحسي بصورة عامة

لا يسبق الأنساق المعرفية والتصنيفات الرمزية للثقافة، وقد طور ميشيل فوكو هذا التصور النيتشوي ليرصد علاقات أوسع وأعمق حول علاقة الجسد بالمجتمع والتي تقوم على الفكرة التي مؤداها أن تحليل أساليب التحكم في الجسد الفردي والاجتماعي ، وشكل حضور هذا الجسد في الحيز الاجتماعي يؤدي بنا إلى تحليل نظم المجتمع وأيديولوجيته ، وأشكال بناء القوة فيه ويجب أن ننظر هنا إلى جسدية وحسية اللغة السردية لدى الكاتب بوصفها معادلا رمزيا جماليا موضوعيا ولاموضوعيا للعالم والثقافة وجسد الواقع من حوله إنه يؤثر أن يلمس جسد الحياة على الإذعان لأفكارنا عن الحياة ،

أو قل إنه يخلخل بنية المعنى الشائع المجرد ليعيد بنائه وفق خبرته الحسية الخاصة بالوجود والواقع ونرى دوما لدى الكاتب هذا الجدل السردي المناور بين بلاغة الجسد الحي فى تكامليته وتدامجه النشط،وبين التكوين الآلى الميكانيكى المجرد لبنية اللغة الرسمية العامة، فنجد درائما هذه المناوئة التسردية التخييلية بين جسد التخييل السردي وتجريد النظرية والأفكار،حيث يبلغ القلق السردى ذروة عميقة الغور من التوتر الحسى الحى بين التجربة الحية الخلاقة، وبين تصوراتنا المسبقة عن الحياة،إننا غالبا لا نرى الحياة فى حسيتها وقلقها الحى المباشر بقدر ما نرى ما نود رؤيته فيها أو ما تتيحه تركيباتنا العقلية والوجدانية المسبقة التى تقف باستمرار حجر عثرة ضد روح جسدية الحياة نفسها، إننا نغلق أفق الحياة باسم حفاظنا على الحياة،إن السارد المجازى لدى نجيب محفوظ وعبر مسيرته الروائية الطويلة نراه يمارس حفرا معرفيا وحسيا وجسديا في صميم وأكناه الأشياء والأحياء بوصفها حدا معرفيا وأنطولوجيا معا ، إنه يحفر في جسد الحياة نفسه حيث يقف محللا ومتأملا في

الدوافع الجسدية والرغبات الحسية التى تملأ السرد، مخترقا جسد الثقافة بجسد السرد ، فلا مجال هنا لتصور جسد اللغة السردية بمعزل عن طبيعة الأنظمة الثقافية والسياسية التي تربينا عليها والتي توجه عقولنا وأخيلتنا في الحياة(٤)

لقد وعى كل من فرويد وماركس ونيتشه وبارسونز ولورانس الجسد وضمنه جسد الكلمات والأسلوب إذ جسد اللغة يوازى جسد الحياة والثقافة- عبر تصورات ثقافية شتى ، كانت ترى الجسد جزءا من بنية الثقافة والمجتمع والذات والعالم ، لقد كان الجسد عند فرويد مكمن الرغبات ، وعند ماركس معبرًا جدليًا يجسد العلاقة بين الحاجة الإنسانية والطبيعة من حوله ، وعند نيتشه كان الجسدي والحسي بصورة عامة لا يسبق الأنساق المعرفية والتصنيفات الرمزية للثقافة ، وقد طور ميشيل فوكو هذا التصور النيتشوي ليرصد علاقات أوسع وأعمق حول علاقة الجسد بالمجتمع والتي تقوم على الفكرة التي مؤداها أن تحليل أساليب التحكم في الجسد الفردي والاجتماعي ، وشكل حضور هذا الجسد في الحيز الاجتماعي يؤدي بنا إلى تحليل نظم المجتمع وأيديولوجيته ، وأشكال بناء القوة فيه(٥)إن جسدية السرد مولدة للدلالات المعرفية والاجتماعية والسياسية والحضارية ، فنحن نحيا الوجود والأفكار وسائر ششكول العلاقات عبر تجسدات شتى، ونعى أنفسنا عبر تجسدات لغوية متعددة،نحن نعى حقا بالجسد وحسية الحياة، ونغترب أيضا عندما نتجرد من جسد العالم ،

أو يتجرد العالم منا إن التصوير السردي للجدل الفكري والروحي المتبادل بين نظرية اللغة المجردة فى أذهاننا وبين جسدانية السرد امجترح لحسية الواقع والشخصيات والأحداث والزمان والمكان،يترامى إلى آفاق روحية ومعرفية وتخيلية تتجاوز الواقعة البشرية نفسها،إن التخييل السردى إذ يستغرق في حسية اللغة،يتحول من وجوده المادي الخاص إلى مثير جمالي سردى عام، وقد تنبه الفيلسوف الفرنسي (باشلار)إلى نوعين من الخيال :الخيال الصوري، والخيال المادي الذى نحن بصدد توصيفه الآن فى العالم السردى لنجيب محفوظ، يقول(باشلار):على خلاف الخيال الصوري الذي يظل على السطح، ويعتمد إحداث المفاجأة، والتأثيرات القائمة على الظرف المحبب، والإبداع اللفظي، يغوص الخيال المادي إلى أعماق الوجود، وإلى قراره المكين، حيث يلتحم بالأبدية ويستقر في مصدر الديمومة وينبوعها الأول، وإذا كان الخيال الصوري يقوم على العلاقات الظاهرية، والتشابه الخارجي بين الأشياء فإن الخيال المادي هو نوع من الإلهام الحدسي، أو اللقطة المباشرة للمادة في الصور وإذا كان الأول خفيفاً فائراً وحياً فإن الثاني ظليل كثيف وبطئ (٦) :

(إن الاستغراق في أعماق حسية اللغة وخصوبة الأسلوب، من خلال خيال القاص يجعلنا نتصل معه عبر الخيال السردى بالحياة الحسية الداخلية لطبيعة الشخصيات والأحداث وطبيعة الأزمنة والأمكنة، والمائجة بالحرية والطلاقة والتعدد والتنوع، مما يجعلنا ننطلق معه عبر البناء السردى فلا نفصل بين العقلاني الحسي المتعارف عليه ، وبين اللاعقلاني الروحي الطليق وهنا تكشف قوة اللغة السردية الحسية لدى محمد إبراهيم طه،عجز اللغة الرسمية المجردة العامة

التي نمطها المجتمع في قوالب محددة للدلالة - تشكو من محنة التوصيل، عندئذ تكف اللغة المتداولة عن التداول الرسمى الزائف، وتحيا من جديد فى بنية القص عبر اللغة الحسية الخاصة بالتخييل السردى،إن تعبير القاص عن عوالم جسدية حسية مبينة بلا حرف ولا كلم، لكنها قادرة على أن تلهمنا طريقها للأبدي خالعة عن لغة التواصل اليومى غلائل الزيوف، وغواشى الخداع، والسارد إذ يكف عن تداول اللغة العامة المجردة عبر لغته السردية الحسية يستبدل باللغة المعتادة المألوفة) : لغة عبر لغوية ((أو)) لغة فوق اللغة، أى لغة جسدية تعتمد الإشارات الجسدية الحية فى استنطاق البعد المتعالي الميتافيزيقي للجسد الإنساني، أو قل جسد العالم أو الواقع، فكلها عوالم يتوالد بعضها من بعض في التحليل الأخير، والتخييل السردى

إذ ينزاح عن اللغة المعتادة، إلى اللغة الصورية والهيئة والحركة يعيدنا إلى الحقيقة الحسية الكلية الحية المنقوعة فى لحم ودم الأشياء والموجودات والشخوص والأمكنة والأزمنة، التي ينبع منها أصل الأشياء والأحياء وكافة صورة العلاقات الإنسانية الحية، وأقصد بذلك الصورة، حيث كانت الصورة والمجاز كما يرى (مشييل فوكو)هو الأصل وليس الفرع، القاعدة وليس الاستثناء، فاللغة الأولى عند فيكو هي اللغة المجازية التي لم تكن تقوم على طبيعة الأشياء، بل كانت كلها صوراً تحول الجمادات إلى كائنات حية، وكانت المجازات هي الوسيلة الوحيدة للتعبير،وهي العبارة الحقيقية التي كان أصحابها يتوخون فيها مناسبة الألفاظ للمعاني على ما يظهر ذلك في الهيروغليفية(٧) .

وما يشير إليه "فيكو "أشار إليه كثير من المفكرين والفلاسفة والمنظرين الجدد للسرديات الجديدة خاصة رولان بارت وجيرار جينيت وتأكيدهم على نصوص الغبطة و اللذة، بعد أن صار النص السردى الجديد نصا للكتابة لا للقراءة كما يقول بارت،نصا للحياة لا للنسق كما يقول فلاسفة مابعد الحداثة، و النص السردى الكتابى هو نص كلي جامع بتعريف(جيرارجينت)،

وعلى الناقد الجاد أن يتخلى عن جميع قناعاته الثقافية والجمالية والمعرفية والنقدية حتى يستطيع الاقتراب من حسية النص فى ذاته ولذاته بتعبير الوجوديين، ومن هنا يجب أن يحسن الاصغاء لعالمه المادى التخييلى التعددى الكلي الجامع، حيث التداخل التزامنى البنيوى باللاتزامني المتنامى المفتوح، بعد ان أفاد النص الكتابى القائم على الغبطة واللذة معا من فكرة اللاتمركز والشبكه التفاضليه لدى جاك دريدا، ومن فكرة تعددية الأصوات واللغات في النص لدى ميخائيل باختين، ومن فكرة النص القرائي مقابل النص الكتابي لرولان بارت، وربما نلتقى هنا مع نص الغبطة واللذة مع بعض التصورات النقدية العربية القديمة خاصة مفهوم النصبة لدى الجاحظ فالجاحظ يعده أحد الأركان الأساسية للبيان في نظريته عن البيان العربيإذ يرى(النصبة)هى فيما نرى فى هذا البحث مفهوم دلالى حسى مرئى غير مكتوب - أحد مكونات الدلالة، والإشارة، وكان يعنى الجاحظ)بالنصبة(ما أغناك عن الكلام جهاراً ويكون مجرد نصبته أمام عيوننا اعتبارا،ًمثل حال جميع الموجودات الصامتة، كالأشجار والأنهار، والسماوات والأرض، كلها تنطق بألف لسان، وإن عيت عن الكلام، ودون الدخول في تفاصيل ذلك، ومجاله نظرية الأدب لا النقد التطبيقي،

نرجع فنقول :إن الفن وحده هو القادر على الإمساك بوجودنا الناشط المتحول، وسط انفصالات الواقع، وتجزيآت العقل وقيود الوعي الذي نتسلط به كثيراً على الموجودات والأشياء من حولنا،ولقد كانت حيلة التخييل السردى فى اتخاذ الوجوه عنوانا لهذه المجموعة تعبيرا عن استنباع لغة أخرى صامتة غير مرئية ولا متداولة،لغة تنبع من جسد العالم والأحياء،تنبع من الصمت المبين،والصمت هنا ليس عجزاً عن الكلام والمواجهة،أو الانكفاء على الذات لجلدها من الداخل،بل الصمت أنشودة حسية كتلية كبرى للوجود يختزنها النص السردى وتعجز اللغة المعيارية الرسمية العامة عن تجسيد حدود مداها، الصمت تحضير للكلام الساكت الفعال، عبر النص السردى،وعبر كل هذه السياقات السرديةلا يتحقق المعنى فى بنية النص السردى دون تجسيد حسي، سواء فى جسد اللغة أم فى جسد النص،أم فى جسد الثقافة نفسها من خلال قراءة التخييل السردى .

إن الجسد هو جسد الحياة ذاتها وهو الصيغة القصصية التى تجرد مبنى الدلالة المعرفية والاجتماعية والسياسية والحضارية ، فنحن نحيا الوجود عبر تجسدات شتى، ونغترب عنه أيضا عندما نتجرد من جسد العالم ، أو يتجرد العالم منا ،الجسد يخترق الفكر

ويكشف عن اتساقه الزائف،فبدلا من وضع الفكر فى جسد الحياة يضع الجسد الفكر على محك دم ولحم الحياة والواقع والفكر والذات والحدث والوجود بأسره، حيث تنبع الحياة من هواجس وفكر الجسد وليس العكس،فالجسد هو جسد الفكر والهوية والذات والزمان والمكان،ينتهى الفكر عند الجسد ولاينتهى الجسد عند الفكر،تريد هذه القصة الجميلة ان تقول لنا إن جسد الحياة مقاومة وتفلت وجماح، أما

التصورات فهى معرفة وأنساق وثوابت وعرف عام،والعرف العام دمار عام، وفرق كبير بين أن نعرف الوجود وبين أن نعشق حسية الوجود، فرق كبير بين منطق المعرفة والبرهان التنظيرى المغلق، ومنطق الحب والعرفان والانغلال الحلولى فى جسدانية الفعل فى الحياة، بالحب تتم المعرفة ولايتم الحب بالمعرفة،الحب هو قيمة القيم،فلانستطيع أن نعرف أى قيمة فى غياب الحب لكن الحب قادرا على تعريف نفسه بمعزل عن أى قيمة أخرى و فرق كبير بين أن نعرف حد النشوة، وبين أن نكون فى حالة نشوة بالفعل، السرد هنا فى هذه القصة بلورات لغوية مشعة ينبعث منها إشعاع كلى بالوجود الحى النابض، فهى تأمل جمالي معرفى وجودي تجريبى خالص لا يشوبه شوب العلامات الرمزية المتبعة بشائبة تصنيف أو تراتب أو إتباع،أو تعقل، على مستوى التشكيل الجمالى والتصنيف النقدى معا،

إننا نعيش هنا خارج تشوش التعيين وجمودية الشائع المستقر،وغلبة الأعراف العقلية والروحية التى تدشن وعينا ولاوعينا معا، ومن ثمة بدأ الراوى يرى غير ما رآه وكيل النيابة فى معاينة حالة الجسد، فوكيل النيابة غارق عقله ووجدانه وخياله ووعيه ولا وعيه معا من تسلط الرموز والعلامات والأنساق والقواعد، بينما الراوى الطبيب الذى عاين الجسد معاينة حسية فعلية يريد زحزحة الواقع إلى آفاق الإمكان،والترامى التجريبإلى مالم يتخلق بعد فى حدود الوعى، فهل ما نراه هو الحقيقة، أما ما غاب عنا هو الحقيقة؟!، أم تكمن الحقيقة فى هذا الجدل المعقد المتراكب بين لحظتى تعالق الظاهر الجسدانى الحسى بالباطن المعنوى، والممكن والمستشرف حتى لنعيد التحقق باستمرار بين ما نراه، وما رأيناه أو ماعودنا على ان نراه، وما نود أن نراه،حتى لتختفى مسافة الوعى الفاصلة بين منطق الحلم ومنطق

الواقع ومنطق الإمكان ومنطق الجسد، من خلال الكلية الحسية للحياة نفسها. لقد رأى القاصفي إدارة الجسد لونا من ألوان إداراتنا الحية لوعينا وحسنا بالحياة ،

حيث يسبق الجسد اللغة،والتخييل الواقع، إن المتأمل في هذا الجدل المحتدم بين رؤية الطبيب لأجساد النساء، ورؤية النساء أنفسهن لأجسادهن عبر المدرك الثقافى العام لديهن، يدرك هذا الثراء السردي الأصيل الذي يترامى إلى أبعاد معرفية وأنطولوجية تعلو السرد في ذاته ،إلى ما ورائيات سردية تخييلية أصيلة،تفصل بين الثقافى والحقيقى،والطبيعى والرمزى، والأيديولوجى والوجودى، ولربما نلحظ شيئا من الجدل المنقوص بين ما نراه بعقولنا ، أو بين ما نحب أن نراه ونضبطه داخل حدود ثقافية خاصة وبين ما يتجلى بذاته في بهائه وعنفوانه بعيدا عن قهر الثقافة ، وضبط النظرية ، وعنف الرموز ، إن الكاتب يلقي غير قليل من الارتباك المعرفي والروحي والأخلاقي أيضا في رصد علاقتنا بأنفسنا وبالآخرين من حولنا ، إننا نحب أن نتصور الأشياء والأحياء والأجساد في صورة فجة مختزلة ، أقرب إلى التصور البيولوجي أو الدارويني ولقد مر الجسد الإنساني عبر مسارات نظريات المعرفة المتعددة ، وأخذ أشكالا متعددة من الجدل، وفي كل مرة كانت النظرية ترينا وجها من وجوه الجسد ، وتخفي وجوها ، ولربما تذكرنا هنا شاعر الجسد أبي نواس عندما قال لمن يدعي في العلم فلسفة)علمت شيئا وغابت عنك أشياء (يريد الراوي أن يدلنا على مواطن العطب في ثقافتنا ووعينا وخيالنا ،

فورطنا معه في بنية الجسد التي تمثل لنا أخص خصوصياتنا ، علينا أن نحيا جسد الحياة لا أن نشرحه يجب أن نلمس أنفسنا وعقولنا وأرواحنا لمسا حقيقيا متجسدا حتى نقيم جدلا عميقا وأصيلا مع أنفسنا وواقعنا ، علينا أن نصغي أكثر مما نتكلم ، وأن نشعر أكثر مما نعقل ، وأن نتعاطف أكثر مما نحسم حسما مطلقا ، وبكلمة واحدة علينا أن نتعلم كيف نصبح أكثر بشرية وإنسانية وإدراكا ونفاذا إن التصوير السردي للجدل الفكري والروحي المتبادل بين نظرية الطب للجسد ممثلة في وعي الطبيب السارد، وبين الوعي النسائي المباشر بجسديته يترامى إلى آفاق روحية ومعرفية وتخيلية تتجاوز الواقعة البشرية نفسها ، إن المغزى العميق لقصة (منطق آخر للجدل)،يكمن في القدرة على تعديل أنظمة الجدل الكامنة في وعينا وثقافتنا وممارساتنا اليومية ونظرياتنا الثقافية في حوارها مع روح الحياة نفسها وجسدية الوجود المدرك ، إن الجسد مثل الحياة سر متماوج وخصيب لا تستطيع اللغة والرمز أن تنمطه في أنساقها المحايدة أو الجامدة ، وإذا أردنا أن نعدل من جدل وعينا به ، فعلينا أن نكف عن الترميز وعنف اللغة وننخرط مباشرة في منطقة السر في حسية الحياة وحيويتها الدافعة .

وكيل النيابة لا يرى غير صورة الواقع –النظرية – القانون – والطبيب المجرب العارف بجسدانية الوجود والواقع يرى إلى جانب ذلك ، الوجه الخفي من الواقع والذات والوجود ، وكيل النيابة يرى صورة تجريدية واحدة وشاملة ونهائية للواقع، والطبيب يرى وجوها متعددة له لا تتقيد بما تصورناه آنفا أو جربناه من قبل ، القانون يرى الواقع ، والفن يرى إلى جوار ذلك إمكانية ترقيه وتعاليه واحتمال تعدده وممكنات خلقه اللامتناهية ، بل يرى وجوب هذا

التعدد الذي يبدو للوهلة الأولى لنا أمر عارض لا يحتمه عقل ولا منطق ولاعرف رمزى عام ، لكنه جسد الحياة نفسها جسد الحق الأخرس ، والصمت المبين ، واللامعنى الفعال .

إن الراوي يدرك بعمق بأن الحكم على تجربة – أي تجربة – بعد انتهائها هو حكم على تجربة أخرى ، فالإنسان لا ينزل النهر مرتين– الوجود والوقائع والعلاقات صيرورة متحولة لا تسلسلا متسقا ،ولاتطابقا عليا محكما، بل فجوات طافرة ، الواقع واللغة والحياة شروخ وتزامن وليس نماء مطردا لا قلق فيه .

إن التخييل السردي لدى محمد إبراهيم طه يترامى باستمرار بين المرئي واللامرئي محدقا في لحظة التحول لا فى لحظات الثبات والوصول.إن القصص تريد أن تقول لنا إن الوجود نفسه وقائع لا متناهية لم يتصادف أن تحققت بصورة كاملة وشاملة وصحيحة حتى تصير واقعا شائعا معترفا به ، إن التخييل السردي عند محمد إبراهيم طه يجر اللامعنى الخلاق الكامن في بنية الأحداث والشخصيات والمواقف والتصورات ، ليصير معنى ودلالة عامة إنه يستنزل الإمكان التخييلي البعيد عن ممارستنا اليومية ليدمجه ضمن البنية المادية الواقعية ، عندئذ يوسع الكاتب من إمكانات وطاقات الخير والحق والجمال فينا ، يوسع من حدود وعينا بذواتنا وذوات الآخرين والعالم من حولنا ، لا فروق هنا ولا حدود بين الفن والدين والطبيعة والحياة الكل يسمو إلى مستوى أعلى من مجرد الوجود اليومي ، والمعتاد الفكري ، والشعور السائد ، كل علاقة حية خلاقة ناتجة عن صراع ما ضد أغلال ما هذه هي شروط الجدل الفلسفي على اختلاف تصورات الفلاسفة والمفكرين في نظريات الفلسفة ، ونظريات علم الجمال ، ولكن محمد إبراهيم طه من خلال فنه السردي يحاول إقامة

شروط جمالية ومعرفية وإنسانية جديدة للجدل شروط تخرج عن حدود الجدل الأرسطي والأفلاطوني والهيجلي والماركسي أيضا ،

وجميع هذه التصورات الجدلية تختلف فيما بين هؤلاء الفلاسفة ، ولكن يجمعهم جميعا هذا التصور الجدلي الثنائي دائما ، فعند أرسطو كان الجدل ثنائيا بين عالم الفن وعالم الطبيعة ، وعند أفلاطون نجد هذا الجدل الثنائي بين عالم الفن وعالم المثل ويمتد الجدل عند هيجل بين عالم الفكر والروح والتحقق التاريخي للفكرة حتى ينشأ مركب جدلي جديد للعالمين ، ثم يتغير الجدل المعرفي والمادي عند ماركس فنراه ينزل بالجدل الهيجلي من علياء الفكر والروح والتاريخ الكلي ، ليمشي في الأسواق ويأكل الطعام فى الطبقا ت الاجتماعية المختلفة، فيكون جدلا ثنائيا بين الوعي المادي الطبقي ، ومنظومة القيم الناتجة عنه ، لكن يظل الجدل على طوال هذه التصورات الفلسفية ثنائيا حاسما ، والسؤال الذي أطرحه هنا من خلال قراءاتي لبعض صور التخييل الشعري والسردي العربي المعاصر لدى ـلدى محمد إبراهيم طه في رواية(العابرون) وفؤاد قنديل في رواية (قبلة الحياة)ومحمد البساطي في رواية (منحنى النهر)و سحر أسود(للجزار) و قطار الصعيد و يحدث فى مصر الآن ليوسف القعيد، وأعمال عبد الحكيم قاسم، وصنع الله إبراهيم، وغيرهم في مصر ورواية (الديناصور الأخير)لفاضل العزاوى، و(رحيل البحر)لمحمد عز الدين التازى و شرق المتوسط(لعبد الرحمن منيف)

و الوجوه البيضاء لإلياس خورى، وروايات رشيد بوجدرة فى الجزائر مثل: معركة الزقاق(ورواية) وجهان لجثة واحدة(للقاص المغربى الأزهر الصحراوى، وروايات بروموسبو للروائى حسن بن عثمان ورواية نصيبي من الأفق (لعبد القادر بن الشيخ)حركات(لمصطفى الفارسي و)الموت والبحر والجرذ (لفرج لحوار في تونس والأعمال السردية لإبراهيم الكوني في ليبيا ، وغيرهم على طول الوطن العربى وعرضه من أصحاب السرد التجريبي التخييلى المغاير لأنماط السرد السابق عليهم في الرواية العربية المعاصر . فقد حقق جميع الروائيين السابقين طفرات إبداعية نوعية على مستوييى :التفكير الروائى والبناء الروائى معا،ولقد الدكتور شكرى عزيز الماضى كثيرا من الروائيات التجريبية فى الوطن العربى فى كتابه المهم (الرواية الجديدة) الصادر عن سلسلة عالم المعرفة بالكويت.

إن هذه الروايات وغيرها من الروايات الجادة الأصيلة لجيل الستينات ومابعدهم وحتى اللحظة الجمالية الحاضرة، تطرح أشكالا سردية تجريبية جديدة تترامى إلى منظومات قيمية واجتماعية وحضارية جد مختلفة وهي في النهاية تطرح شروطا إنسانية جديدة لجدل الأشكال والقيم والنظم والأنساق المعرفية والجمالية بداية من مسألة التجنيس الأدبي والانتقال بها من صرامة الحدود النوعية إلى سيولتها

وتداخلها وتعددها وتراميها الذاتى والنقدى وانتهاء بأنظمة التلقي النقدي الجمالي لها ، وكان من الواجب على الخطاب النقدي العربي المعاصر أن يطور من أدواته الجمالية والمنهجية والإجرائية في التعامل مع هذه البني السردية التجريبية الأصيلة ، لكن النقاد آثروا جزئية التصور على كلية الإبداع ، وآثروا أن يكيفوا الخبرة السردية الجديدة وفق الخبرة السردية القديمة المستمدة من المواضعات النقدية السردية المستقرة، والتقاليد الأدبية السابقة على هذه الروايات ، وهذا باب كبير لا نريد أن نفتحه الآن ، ونحن بصدد مناقشتنا لهذه المجموعة الركض في مساحة خضراء لكننا نود أن نعيد النظر النقدي المعاصر في كثير من أساسات البناء الروائي لدى كتابنا الجدد وأخص هنا قضية الأصالة الأدبية دون غيرها – على الرغم من عدم تسليمنا لمناقشة المصطلحات الروائية معزولة بعضها عن بعض، فنحن نؤثر الترابط السياقي الدينامى للمصطلحات على الانفصال والعزل النقدي ، لكننا نلفت النظر النقدي هنا – مؤقتا – لقضية الأصالة الأدبية بوصفها قدرة على التحديث لامجرد التجديد والتجريب والتفرد ومحو تعاقبية السياقات، وتسلسلية التصورات،ومنطقية الأحداث، وزرع التشكيل السردى اللامركزى، وبناء الزمان اللازمنى،والمكان اللامكانى، والتداخل المعرفى، والتزامن البنيوى التفكيكى معا.

إن الأصالة ليست حدا معرفيا وتخييليا ينبغي على السرد والسارد بلوغه،فكل مايؤطر عمليات التشكيل، ويصنف الممارسة الجمالية يقع فى اختزالية المفهوم،وتجريدية وشمولية التنظير، لكن الإبداع قلق وتقاطع وتموج وحركة وحوار وجدل متنامي مفتوح بين قديم بلغ حده الأقصى من الحركة والعطاء حتى بلغ أعلى منسوب لشكله الجمالى الراهن،وأقصى ارتفاع لسقفه المعرفى السائد،فوجب التطفر والحلول فى أشكال جمالية عفوية تجريبية تشكيلية تنبع من ذاتها ومنظورها النقدى الخاص بها، إن السردية التجريبية الجديدة يقع أقلها فى أفق المتعارف عليه ومعظمها يقع على الجانب الآخر من الكلام في عوالم الغياب والصمت والمجهول والفراغ لتؤسس ذاتها المعرفية والجمالية من جديد ،إن الكتاب الجدد ينظرون دائما إلى الناحية الأخرى من الكلام، والوجه الآخر من الوجود أقصد جهة اللانظام الشذرى الحر، والغياب اللاتكاملى المفتوح، لكشف فاعلية الأنظمة الواقعية والشعورية والتخييلية المستورة فى بنية الكائن والوجود واللغة،لقد صارت قوة اللانظام واللانسق حافزا على توسيع حد المعنى والشكل والوجود، لقد وعى هؤلاء الكتاب هذا النمط التجريبى من السرد إثر زوال المواقف الأيديولوجية الراسخة ،وانهيار التصورات السياسية العربية المركزية، المدشنة لفكرة الثقافة الواحدة، والطبقة الإنتاجية الواحدة، والمثل الأعلى الجمالى الواحد،والنظام الحاكم الواحد،

لقد صارت الثقافة ثقافات والواقع وقائع متعددات،والمثل الجمالى أمثلة جمالية تشعبية تداخلية شذرية مفتوحة،بعضها يعلق ببنية النظام، ومعظمها يتنامى عبر بنية اللانظام المتولدة من فكرة النظام نفسه.

أضف إلى ذلك ماجد على الواقع العلمى والفلسفى العالمى الجديد من انهيار فكرة الحد العلمى وانتهاء آليات فهم الظواهر الفنية والعلمية والاجتماعية والاقتصادية وفقا لمنطق الجدل الثنائي التاريخي والروحي وتجاوز فكرة المركز والنمط في كل شئ بعد أن شاخت مفاهيم مثل الديمقراطية ، والحزبية ، ووهمية حقوق الإنسان ولاشرعية جوهر الواقع وتسلطية أحادية القيم العليا ،وموت ظاهرة الكلام العربى الكبير الفارغ من كل وجود والخانق لك حيوية داخل بنية أشكال سياسية وقيمية مقيتة، وانهيار منظومة القيم العربية التى لم تعد تجدى فتيلا مع ماجد على الواقع العالمى الجديد الذى خلف التقاليد الكلاسيكية للوعى والفهم وتفسير الظواهر وراء ظهره ورأى أن العقل العلمى الكلاسيكى والسائد يماهى بين العقل والنظام والتوازن والمنطق وبنية اللانسق والمفاجأة والمباغتات المعرفية والتخييلية،على حين كل هذه التصورات لاتجدى فتيلا من الناحية العلمية والمنطقية والسياسية والاجتماعية،أى لاتفيد سوى الأنظمة المفهومية والسياسية الثقافية المغلقة

كما يقول عالم الفيزياء الحاصل على جائزة نوبل (إيلياس بروفيجين)،الذى دعا فى رابطته العلمية الجديدة إلى قران الفوضى بالنظام،والدهشة والبغتة والاستثناء بالنظام والعقل،بعد التحولات الكونية والاجتماعية الكونية التى طالت العالم كله وتعقد أنظمة الرصد والقياس والاستدلال والسبر فى المناهج المعاصرة للعلوم

والفلسفات.ولأن الإبداع العربى لايعيش بمعزل عما يحدث فى القرية الكونية المعلوماتية الكبرى فهو يعيش ذات التوتر والتعدد والتنوع والرغبة فى التجديد وإعادة الفحص والمسائلة وتكوين جماليات الأسئلة والنقد والتمرد.

لقد تاق السرد العربى الجديد إلى خلق أبنية وأشكال جمالية تجريبية حرة تكون معادلا جماليا لمطالب الحرية والتعددية والتلقائية والحسية والعفوية في كل شئ، لقد تجاوزت هذه الأشكال السردية الحرة أحادية التشكيل إلى تعدديته وتعاقبية السرد إلى تداخله ، وصرامة البناء إلى عفويته وطلاقته، ومعرفة الواقع والذات والتاريخ والعالم إلى الطرق على مجهوله وصوامته وسواكنه ومغيباته الكامنة، وقد أدى جميع ذلك إلى خروج الأشكال السردية عن أطرها المعرفية والجمالية الواقية، وضعف أسيجتها الدلالية والبنائية عبر حوارها مع أسيجة معرفية وتشكيلية أخرى عبر فنون أخرى، تخاطب انتشار المجهول وتعدديته، أكثر مما تسلم ببناء المعنى

وتدخل بنية الصمت حدا في الكلام والثقافة والوعي باعتبار الصمت نقيضا للزيف ومقابلا للكلام وواقعا جماليا مستقبليا محاصرا، بل صورا متعددة من الوقائع الفعالة التي غيبت عمدا من الأنساق الثقافية الرمزية التي تدشن حدود الحقيقة فيما قيل أو يقال أو ما يجب أن يقال .

ومن هنا كنا نظن أن الدكتور السارد محمد إبراهيم طه وغيره من المبدعين الجدد قد أدخل شروطا جديدة للجدل المعرفي والجمالي والروحي على نظرية السرد المعاصرة.ونظرية الخطاب النقدي أيضا ، متجاوزا بذلك بنية الجدل الثنائي الوثوقي سواء على المستوى

السياسي والاجتماعي والثقافي العام. ولعله في قصته السابقة (منطق آخر للجدل)ينفي جدل الثنائيات بين الروح في مقابل العقل أو الجسد في مقابل الفضيلة أو الحسي في مقابل المعنوي ، ويدخل بنا إلى بنية الجدل البينى التعددي التدامجي المفتوح يفعل ذلك السرد حتى لا نسئ فهم وحدة الوعي البشري ، ووحدة الجسد الإنساني ، ووحدة الوجود الحضاري ، ويا ليت نقادنا أصغوا لجدليات واقعهم الجمالي والحضاري الخاص بهم ،

ولم يصغوا بإخلاص مفتعل ومخجل للواقع الجمالى والاجتماعى والحضارى للآخرين ، ونحن بدورنا لا ندعو إلى العزلة عن العالم المحيط بنا وما يمور فيه مورا من سائر التصورات الجمالية والاتجاهات المعرفية، فهذا شيء غير ممكن ولا محتمل على المستوى العملى والعلمى معا، فنحن جزء من هذا العالم شئنا ام أبينا، كما أننا وبالقدر نفسه لا ندعو إلى الذوبان فى رؤى الآخرين مهما كانت أصيلة لديهم، إن النظرية النقدية لا تستطيع ان تحيط بالإبداع مهما كانت دقتها المنهجية لأنها معنية بالاتساق المنهجى والإبداع معنى باللاتساق المنهجى أيضا، إن الإبداع الجاد الأصيل أوفى روحا لطلاقة الروح والخيال ، وأقرب رحما لبنية الواقع الحى المدهش ، ولنستمع إلى هذا الحوار السردي بين الكاتب الذي اطلع على غيب الواقع والساحرة التي أتت لتشفيه من وهم ما رأى ، بينما البطل على طوال السرد كان مسرورا بل ممسوسا بما رأى ، ذلك ما نراه في القصة التى عنون بها الكاتب مجموعته وهى: الركض في مساحة خضراء التي تبدأ الجملة الأولى منها بفعل الأمر الجماعي بإطفاء الأنوار ، يقول السارد :أطفئوا النور –كما طلبت –وخرجوا ، فبدا

وجهها العجوز في ضوء الموقد مريحا تسربت رائحة البخور المحترق وانتفضت الشبة ، اقتربت مني وأصرت أن أبوح ، كشفت لها ظهري وقلت :

يزعجني نباحهم المتصل هكذا ، وانتشارهم المريب في كل مكان .

ثقبت ورقة بيضاء على شكل عروسة وتمتمت :

هذه العيون تشك وتقلع (ص :٨٧).

ثم ينفتح الوعي التعددي ليسرد ما رأى في غيبة رؤية الآخرين من حوله يقول الكاتب:

حين ركضت خلفها في القمح المسور بالنخيل ، كانت تضحك وتزيح شعرها المبلول للخلف وتراوغ .قلت :كفى .ففركت السنابل على كفها وحط الحمام من النخيل الجانبي .

قلت :كفى فركضت منتشية ومالت برأسها الصغير للخلف وغنتيا مطره .. رخي ..رخي

في اللحظة التي أوشكت أن أمسك بذيل فستانها، بين العشب المبلول والقمح فشعت منه بقعة حمراء، فكفت عن الركض وضحكت، أمسكت ذيل فستانها المخضب وقلت :كفى .فأومأت برأسها ثم جلست ، هذه العيون تشك وتقلع مزقوا كل أوراقي الخاصة، ودفعوني نحو الحائط . قلت مصرًا ، إنني رأيتها بعيني هاتين وكان القطار أبيض ومغسولا ، لم يصدقوا فأقسمت –وكنت أبكي –أنهم بالفعل ابتسموا ولوحوا من خلف الزجاج ، لكنهم مزقوا كل شئ ، رسمتها على

جدار غرفتي ذعلى مثلث النجيل المترب جففت عرقي، أفهموني بكل السبل أن ما قلته مستحيل.قلت :إنني لم أعد أفكر في ذلك وربما نسيت كل شئ ، وسألتهم إن كان باستطاعتي أن أتمشى قليلا ، فلم يمانعوا ، راودتني رغبة في الركض ، غير أن مثلث النجيل كان ضيقا ومحاصرًا(ص:٨٩)، يبتدئ المقطع السردي السابق بإطفاء الأنوار وإشعال المواقد ، وربما كانت هذه البداية السردية موفقة إلى حد كبير لتجسيد الرؤيا القصصية في بداياتها الأولى ، إن فعل الإضاءة المنبعث من النور ، غير الفعل المنبعث من إضاءة المواقد ، النور كلي متعدد يغمر الأشياء والأحياء من خارجها وداخلها معا، ومن ثمة فهو أقرب إلى طبيعة تكوين الأشياء ،

وهو يختلف عن إضاءة الموقد الذي هو أقرب إلى تصور العقل والوعى وصرامة التنظير ، ثم يدخل السارد فى ضوء نار المواقد ليرى عالم الآخرين ، ليرى بعيونهم ويسمع بآذانهم ويحس بخواطرهم لكنه ممسوس منذ اللحظة الأولى للسرد بالضوء :أى بالاختلاف والرؤية المغايرة الأصيلة ، بينما الآخرون يعدونه مجنونا وممسوسا برأى من جنة ودائما كان الممسوس فى تاريخنا الروحى والفكرى العربى القديم قرينا للاختلاف والدهشة ، وربما نتذكر فى هذا السياق نبينا الكريم صلى الله عليه وسلم عندما طالع قريشا بالدين الجديد ، الذي كان ثورة روحية وفكرية في كل شئ ، فظنه قريش أن به رئى من جنة ، فأرادت أن تطببه كذلك كان المصلحون والعلماء والشعراء والقصاصون الأفذاذ في كل زمان ومكان ،كانوا أصحاب حدوس مدهشة ورؤى مجد مغايرة، ودائما متهمون بالجنون أو أن يأنس إليه يجب ان نعى فى ضوء التخييل السردى بان الحق والمنطق والوعي إرادة ورغبة، قبل أن يكون قيمة أنطولوجية علوية مجردة ، أو قيمة أبستمولوجية في ذاتها .

إن الخروج عن الإلف والاعتياد نوع من الخروج عن الحدود الصارمة لبنية الذات والوعي والواقع ، وطبيعة الأنساق الرمزية التي تؤطر وتقولب وتصنف العالم من حولنا ، وتضفي عليه المعنى والدلالة والقصد ، ومن هنا ظل السارد في القصة مغيبا على مستوى واقع الآخرين ، حاضرا على مستوى وعيه الإبداعي الذاتي ، يمزق الآخرون أوراقه رمز وعيه الخاص ، إنه يرى ما لا يراه الآخرون ، أو يرى أعمق وآصل مما يرى الآخرون إنه لا ينظر إلى الواقع ، بل ينظر فيه ، ولا يراه في جزئياته وانفصالات محتوياته وبناه ، بل يراه في كليته وتعدده وتداخله الحى،إنه لا يرى التراكم والتجاور بل يرى التلاحم والنشاط، إنه ينحل فيه ولا يؤطره أو يشرحه ويتمثله تمثل الأحياء الطافرة الفتية ، لا تمثل اللغة والرمز والقوالب ، ومن هنا كان هذا العراك العنيف والمصادرات العديدة المتبادلة على طوال التخييل السردى بين رؤية الآخرين ورؤية البطل ولعل الجملة الشعرية الدقيقة المكررة (هذه العيون تشك وتقلع) تعمق من فداحة هذه المصادرة بين الوعي الفني للعالم والوعي اليومي للسائد كما ترمي بالقصة إلى ما وراء الدلالات السردية إن صح التعبير –فهي إذ تعيد بناء السرد تعيد بناء الوعي المعرفي والجمالي للذات والواقع ، وتنقله من هذه الرؤية المعرفية الوثوقية والصدامية بين عالمي الروحي والعقل ، إلى رؤيا تعددية تداخليه لا اتساقية يقوم اتساقها وعمقها من خلال إجراء حوار وجدل بين حدود معرفية تعددية تداخليه ، وليس من خلال جدل ثنائي تراكمي ، إن محمد إبراهيم طه يدخل أبعاد الخرافة والأسطورة والحلم والخيال والشعور أبعادا حدية في المعرفة والوعي بالذات والواقع والعالم إنه يكيف حدود الوعي الضيقة لمدى معرفي أكثر رحابة وشمولا وتداخلا ، إن محمد

إبراهيم طه يعمل عقله الإبداعي الخلاق في بني الواقع كله بكافة تفصيلاته وأبعاده المعنوية والحسية والروحية والفكرية والشعورية إنه لا ينظر للواقع والإنسان والشخوص والأحداث على أنها مفردات معزولة أو وحدات أحادية التكوين والعمل ، إن الحياة ليست جهازا ذا وظائف متعددة لا تمت الواحدة منها إلى الأخرى إلا بوشيجة العقل فقط أو الروح فقط أو الحس والإرادة فقط ، بل الوعي بالأشياء والأحياء والواقع وكافة أشكال العالم من حولنا يتم بطريقة كلية تعددية تداخليه دفعة واحدة بما يعمق من وعينا الجمالي والمعرفي ويجعلنا أكثر اتساقا ونشاطا وفتوة .

المصادر والمراجع

١ـ د .علاء عبد الهادى،شعرية بيتر بروك المسرحية:قراءة ميتا نقدية لكتاب المساحة الفارغة، أعمال المؤتمر الدولى الثانى للنقد الأدبى، القاهرة نوفمبر ٢٠٠٠،بعنوان (النقد والممارسة النقدية : النقد الأدبى على مشارف القرن) جزء ٤،ص٤٢

٢ ـ د .محمد إبراهيم طه، العابرون، رواية الهلال،القاهرة،٢٠٠٣،ص ١٠٩، ١١٠

٣ـ د .أحمد أبو زيد، الجسد والمجتمع، استكشافات في النظرية الاجتماعية، مجلة إبداع –القاهرة، ع٩، سبتمبر، ١٩٩٧، ص٩.

٤ـ د.محمد على الكردى،نظرية الخيال عند جاستون باشلار، مجلة عالم الفكر الكويت، وزارة الإعلام،يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر،مج١١،ع٢،ص٢٠٨

٥ـ دافيد لوبروتون،أنثربولوجيا الجسد والحداثة،ترجمة محمد عرب صاصيلا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت،ط١،١٩٩٣،ص٦.

٦ـ السايق،ص .

٧ـ السابق،ص.

منتدى القصة العربية: جسد السرد : جسد العالم .. بنية السرد في (امرأة وألف وجه) ـ منتدى القصة العربية

ذهاب للمحتوى

الفصل الرابع

جسد السـرد: جسـد العـالم قراءة في ((امرأة وألف وجه))

القصة القصيرة ومضة فلاشيه مركزة ، وانطباع وجودي مكثف، وبؤرة ضوء كريستالية متعددة الإشعاع إنها فن السيطرة الموغل في اقتصاده التشكيلي، سواء على مستوى الأحداث والشخصيات والزمان والمكان والسرد والوصف والحوار كل ذلك يخضع في القصة القصيرة لقدرتي الانتقاء والتشكيل – انتقاء المنظور زاوية النظر القصصية بالحدس والخيال ثم : القدرة على تشكيل هذا المنظور في بنية الحدث والشخصية والسرد واللغة، وتوجيه جميع ذلك وفق مسار جمالي دلالي خاص بما ينقل العالم المادي بثقله المحدود إلى العالم الفني بخفته الدلالية اللا محدودة .ثمة انصهار لحدود جمالية نوعية متعددة في بنية القصة القصيرة و من ثمة تراميها إلى التداخل الجمالي بين الشعر والمسرحية والرواية والسينما لكن ذلك لا يعني تميعها ، فالرحابة لا تعني الفوضى والتعدد لا يعني التخثروالأصالة لا تعني الجنون ، ودقة التركيز لا تعني عماء التجريد ، إن حشد الغابة كلها في ورقة شجرة تحتاج إلى قدرات فنية متعددة ومتباينة، ومن هنا كانت القصة القصيرة هي فن السهل الممتنع المعرض باستمرار للانزلاق إما في تخثر الشكل أو تجريد الرؤية . إنها فن التوازنات اللطيفة ، حيث تشبه في لعبها الجمالي لاعب السيرك في رهافة أدائه ، ودقته ، وسرعته ، وحيويته ،إن اللاعب لا يبلغ هدفه ما لم يسيطر على أدائه سيطرة صارمة ،

تجعله يجيد حرفة الاقتصاد الأدائي المتقن بين أدوات تشكيلية متعددة ومتباينة تكافح ضد كاتبها ، بقدر ما يكافح ضدها للسيطرة عليها .الانتقاء والتشكيل وبنية القصة القصيرةونظرا إلى أن لحظتي الانتقاء والتشكيل في بنية القصة القصيرة تخضعا لقوة خيال القاص ، وعمق ثقافته،كانا يمثلان ألمع لحظات الحرج الفني لكاتب القصة القصيرة ، ويكمن هذا في كيفية دمج ثقافة الخيال وتعددها وتراميها وفوضاها الخلاقة في بنية تشكيل جمالي صارم، ومهما حاول المصطلح النقدي تحديد حدود اللحظتين : الانتقاء والتشكيل، فستظل كل قصة قصيرة أصيلة خارج هذا التحديد وإن انطلقت منه ،فالفن الجاد يخلق قاعدته الخاصة به على أنقاض القواعد التى انطلق منها آنفا.

إن النقد يمثل صوت الجماعة بينما يمثل الفن صوتا منفردًا جسورًا، النقد صوت النظام والدقة والاستمرارية، والفن صوت الخروج واللالتباس واكتشاف اللاستمرارية المتضمنة فى الاستمرار الرمزى والثقافى الزائف، إن الفن معني بالنقد والنقض والمغايرة واللعب الحر ،

يقول شكري عياد :(" لا يوجد شكل أدبي جامد ، وإن الأسماء التي نضعها للأشكال الأدبية تحتوي في حقيقة الأمر على جملة أنواع لا على نوع واحد ، فلكل عمل أدبي شكله الخاص ، ولكن هذا لا ينفي أن النقد يستطيع أن يصنف – دون تعسف – الخصائص العامة للشكل الأدبي ، رابطا بين طرق معينة في فهم الحياة والانفعال بها ، وطريقة خاصة في التشكيل ، ومادام تيار الوعي بالحياة متدفقا ، فهناك تدفق مماثل في الأشكال))(١)".

والتصور السابق لعياد يؤكده تصور رولان بارت الذي يقرر بأن السرد القصصي مثل الحياة نفسها لا تحده حدود، ولاتسده سدود،بل هو عالم حى متطور متنام مع نماء الحياة وعمقها وطلاقتها ، إن أفق الحياة في تشكل مستمر فوَّار وينبغي إن يحتذيه أشكال الفن أيضا في حراكه وتناميه وتراميه ، ومن هنا كان وجوب انفتاح أفق النظرية النقدية على أفق الإبداع بأكثر ما ينفتح الأخير على الأولى،وقد بينا ذلك في دراسات عديدة لنا من قبل(٢) ولعل ذلك يفتح الباب واسعا للتفرقة بدقة بين خصائص الوعي الجمالي وخصائص الوعي النظرى العقلي ، بين حركة الخيال والحدس والطلاقة الجسورة ، وحركة التعيين والاستقراء والتعقل ، حركة النظرية وحركة الإبداع .فالإدراك العملي إدراك منفعة وحدود ، وقيود ومنطق ، والإدراك الجمالي إدراك تخييل وطلاقة ،

وإيغال استشرافى للعالم ،ونفاذ استنساغى للكائنات والأشياء وكافة صور العلاقات والأنساق، إن الإدراك الجمالي لحظة ينخلع فيها الوعي عن سلاسة وتسلسل الإدراك العملي ، ليلتحم في تزامنية وتداخلية تخييلية حال اشتباك الذات بالعالم والتصور بالتخييل ، والروح بالعقل بالحلم في لحظة واحدة ، حتى تتم لحظة الوعي الجمالي خارج حدود الزمان والمكان والأعراف والتقاليد والأنساق وما يتجاذب جميع ذلك من الأفكار الشائعة والتصورات الراسخة ، ثم يدخل الخيال في جسد الواقع فينير غوامضه ويحرك سواكنه ، ويستثير صوامته المريبة ، كاشفا عن تعدد طبقاته ، وتداخل عوالمه .

إن كل شئ يكتمل في الصمت والاحتمال والإمكان ،إن انفصال الوعي الفني لدى القاص عن مجمل أنساقه الثقافية والاجتماعية والسياسية المحيطة به لا يعني انفصالا انعزاليا مناوئا لجوهر الواقع ، بل يعني انفصال الاتصال ، وابتعاد الاقتراب ، وهدم البناء ،أى الانفصال من خلال الاتصال،أو القدرة على الوقوف النقدى التخييلى الجسور على الفجوات اللامستمرة فى جسد الاتصال اللغوى والرمزى السائد، إن الاستغراق في خفايا الواقع لا يعني عدم الاكتراث به أو الهروب منه،

فالاستغراق الفني التخيلي للقصة يعني استحضارا للغائب واستنفارا للكامن ، إنه يخلق بلاغة الغياب في الحضور وبلاغة الحضور في الغياب ويكتب بلاغة الكلام الصامت ، ويجر بلاغة اللا معنى الشائعة في الوجود إلى المعنى والقصد والدلالة، إن القصة القصيرة المبدعة تبحث عن الفجوات المترهلة في جسد الذات والواقع والعالم ، وكافة الأنسقة الرمزية والثقافية المحيطة بنا ، حتى لترينا الموغل في ألفته ، عجيبا في غرائبيته ، والممعن في الصغر ممعنا في الكبر ، كما ترفع الهامشي واليومي والفتات التافه غير الرسمى إلى مشارف الكلي والخالد والأسطوري والمجازي ، ومن هنا كانت لحظة التناقض والمفارقة التي ينقلنا إليها التخييل السردى نقلات متعددة ومدهشة ، فهي تتم على المستوى الأسلوبي والتخييلي والوجودي والثقافي وهذا الانتقال الجمالي والدلالي التعددي في القصة القصيرة يحمل الوعي الإنسانى والسياسى والحضارى على التحول من مجال الإلف والرتابة إلى مجال الدهشة والغرابة

فيصير ما نراه كل يوم سائرا وفق منطق عقلي صارم لا يريم ، عن بنية الوضوح والأعراف والتقاليد الراسخة المتتبعة ، نراه ممعنا في غرائبيته وأسطوريته وعبثيته وفوضاه .

إن القصة القصيرة تنقلنا بذلك من متتاليات الحياة والوجود والثقافة إلى انفكاكات السرد وفجوات التخييل ، وتغريب الأشياء والأحياء والعلاقات والأنساق ، والتصورات والأشخاص والأحداث ،

إن العالم يتفكك فى الفن عن صلابته المعهودة ، وينساح في أفق مدهش من الصدمات والفجوات والتخثرات بعد أن جرده الخيال من وقاره الزائف، وبدا عاريا منخلعا عن ترابطاته السببية وتماسكه الرمزي السابق ، إن القصة القصيرة تعيد بناء الذات والواقع والعالم من جديد ، ضمن شكلها الجمالي الخاص بها.إن الشكل فى القصة القصيرة ضرب من الرؤيا وسبيل إلى معرفة الذات والعالم ، وعندما يسيطر الكاتب بحق على شكله القصصي الخاص به يعيد للغة طزاجتها الحية ، وللوعي الإنساني إشراقه المنتج وللواقع المسجون حريته الغائبة ، ونبله المفتقد ، وللإدراك الإنساني فرادته وأصالته وذلك بانفكاكه عن ربقة الإحساس الجمعي العام .إن القصة المبدعة تتطلع من خلال أدوات التشكيل السردي إلى تأصيل اللغة الخلاقة ، وزرعها في تربة العالم من جديد بعد تحريرها من طغيان الأشياء والأنساق ، وكافة صور العلاقات المعتادة المألوفة .

إن محنة الإنسان العربي المعاصر هي محنة لغوية في المقام الأول ، نحن نعيش في واقع لغوي مخادع ،واقع لغوى ملتبس وملغوم بالوهم والغموض وعدم الشفافية نظام لغوى قاهريضحي طوال الوقت بقيمة الإنسان من أجل تأطيره وقولبته ودمجه في الخداع اللغوي الرمزي العام.

إن واقعنا السياسي والاجتماعي والثقافي يجعل من وجودنا نفسه وسيلة لغاية ويخلقنا خلقا لغويا أيديولوجيا مشوها ، ومن هنا تتم التضحية بالدال في سبيل المدلول ، يتم التضحية بخصوصية الذات وفرادتها لصالح المدلول الثقافي السياسي العام ، تختفي الأشياء والأحياء والبهجة والتواصل في سبيل قواعد وأعراف ومؤسسات تتعالى على الإنسان ، وتضعه على عينها ، لقد صار الإنسان يتعاطى النسق الرمزي الثقافي المحيط به ، ويظن – مخدوعا – بأنه يتعاطى الحياة إنه يعيش داخل الأطر ، ويظن أنه أكبر منها ، ثم لا يلبث أن يتعرض لحسية الحياة وطزاجتها فتتنكر له ، أو يتنكر لها ، إنه يناوئ الحركة والروح والاندماج والتوتر ويرضى بالسائد والعقل والأعراف والثبات إن قانون الإنسان العربي المعاصر ينحصر في: "(أن ما قيل هو الحق)" بينما القصة القصيرة تبتكر شكلها الجمالي الخاص الذي يحمل قانونه الوجودي الخاص المشغول بتفكيك طرائق وعي الواقع ، وإعادة مساءلة الكيفية الروحية والعقلية التي نستشعر بها الحياة من حولنا ، إن الفن يعدل من حساسيتنا الإنسانية واللغوية والحضارية والتخييلية إنه هرطقة مبدعة، وخروج بصير ، وتجاوز واع ، وتجديف تقي ، وهدم حيوي بناء .

أشكال القص : أشكال الوجود

يقول يوسف إدريس في مقالة له بمجلة الكاتب المصرية عام ١٩٦٥م في عددها الخمسين، السنة الرابعة، بعنوان (نحن والتجديد في الفن) (لقد عانيت شخصيا معاناة هائلة فى سبيل أن أمتلك صوتى الخاص ، وأنت إن لم تؤت قدرا كبيرا من الوعي فمن الممكن أن تقضي عمرك كله ، وتعتقد انك تبتكر وتخلق ، إن اكتشافك رؤيتك الخاصة هو

المعجزة ، لو تحققت ، ومن المخجل لكتاب في القرن ٢٠-٢١ أن يصدروا عن مفهوم القرن ١٩ للقصة)(٢).

وكلام يوسف إدريس يؤسس نظرة جمالية صارمة لمسألة الشكل السردي وعلاقته بطبيعة الرؤيا والنظرة للعالم ، ولا يتوقف الأمر عند هذا فقط ، بل يواجه المبدع – مبدع القصة – أو الرواية – أو الشعر أو أي صورة من صور الإبداع بقضية الوعي الجمالي الفردي، والمتمثل فى سؤال مؤداه: كيف يملك المبدع وعيا جماليا خاصا؟؟ أو وعيًا مباشرًا بالحياة ، كيف يرى الحياة والواقع والعالم من حوله رؤية محاديثة لروح الحياة ذاتها؟؟ ،كيف نرى الحياة في ذاتها ولذاتها مجردة عن الحدود ، والقيود ، والسدود ، وجميع أنماط العنف الرمزي العام؟؟ .

وعندما يمتلك المبدع وعيه الجمالي الخاص يكون قد امتلك شكله الجمالي الخاص أيضا ، ويجب أن ننظر هنا إلى قضية الشكل نظرة علمية جادة حتى لا نراه رؤية كليلة ساذجة فنحسبه مجرد زينة أو حلية ، أو تكوينا ثانويا في بنية القصة فالشكل هو رؤيا العالم، والشكل الجمالي هو الشكل الدلالي لجميع ما يحيط بنا من أنساق ثقافية وسياسية واجتماعية وحضارية . الشكل الجمالي السردي مسألة اضطرار ، لا اختيار ، بمعنى أن المبدع يفرز شكله الجمالي الخاص به تبعا لوظيفة دلالية تدفعه دفعا لاختيار هذا الشكل الجمالي دون غيره من الأشكال المتاحة أو المتصورة أو حتى المستشرفة، فالشكل الجمالي للقصة يمكن السارد من الارتفاع بموضوعه أو معاناته أو حسه بالواقع إلى مستوى الرؤيا التي تدفعه دفعاإلى اقتناصها وتجسيدها جماليا ومعرفيا ، إن الشكل هنا وسيلة وغاية في ذاته ، إنه سيطرة تشكيلية بارعة على التوتر المرعب للواقع من

حولنا ، وترويض متمكن للوحوش الرمزية والثقافية من حولنا والتي تدشننا في أنماطها وقوالبها ، يعيد الشكل الجمالي تفكيك هذه الأنماط ، وإعادة مساءلتها وهزها هزا عنيفا لا هوادة فيه ، لإرجاعنا إلى أنفسنا وذواتنا الحقة من جديد ، ونظرا لأن المبدع يصارع وجوها أخطبوطية لا تنتهي من المناوئة السياسية ، والأعراف الاجتماعية والأقانيم الدينية والتسلطات السياسية، والهدر الوجودي العام،

فلا بد أن يمتلك الأدوات الفنية الناضجة ، والرؤية الثقافية النافذة، لأنهما الجناحين القويين لتشكيل بنية النص وبدونهما يسقط هذا البناء من أساسه .ولعل امتلاك أدوات التشكيل هو امتلاك لدلالات التوصيل ، فعند تمام التشكيل تتم دقة التوصيل ، وكليهما – التشكيل والتوصيل له علاقته الوثيقة بقدرتي الانتقاء والبناء اللتين عرضنا لهما آنفا في مدخل هذه الدراسة ، وربما كان من السهل الميسور أن ينتقي المبدع زاوية رؤيته للذات والواقع والعالم من حوله ولكن ليس من السهل على الإطلاق امتلاك القدرة على إعادة بناء هذا الانتقاء جماليا ومعرفيا حتى يستوي جسدا قصصيا حيا له أوار وحوار وحياة ونشاط ، مثله مثل الكائنات الحية الفعالة ، ولن يتسنى للمبدع امتلاك القدرتين قدرتي الانتقاء والبناء ،إلا من خلال الصبر التشكيلى حتى يروض أدواته ورؤاه ترويضا كليا متتابعا ، فهو يصارع مادة تخييلية معقدة مجهولة،يصارعها عبر سياقات شتى متداخلة ، إنه يحول العماء السديمي الهائل إلى طاقة حياة ونماء ووجود ، يقول د.س.لويس (" ما أحوج الفنان –

إلى هذا الصبر عندما يواجه هذه الوفرة من المهيجات الضخمة العنيفة التى تترى مع أحداث عصره ، إن الشاعر – أو الفنان – يود أن يرى (المعنى) في كل شئ لكن تسرعه وقلقه يغريه بقطف الثمرة قبل أوانها ، وتناول الموضوعات البراقة التي تجذب انتباهه قبل أن تنضج تماما في صور، ويمكننا أن نلخص المشكلة التي تواجه الشاعر المعاصر – أو الفنان بوجه عام – في أمرين : أولهما الصعوبة التي يواجهها في اختزال المشهد المعاصر بكل ما فيه من تنافر واضطراب وتثبيته في صور تكشف فيه عن النظام والوحدة ، والأمر الثاني : يتمثل في مشكلة التوصيل وهنا يبرز تأثير القارئ)(٣) .

وهذا يعني أن أية خلل أو تشويش أو اضطراب في إدراك التجربة الحسية للحياة لدى المبدع – يستتبعه بالضرورة هذا التناثر والتفكك في حساسية الشكل الجمالي نفسه ، فالشكل هو العالم محصورا في بنية تشكيلية ، وأي تمييع أو انفلات في إدراك أو دقة إدراك الواقع والعالم يتبعه بصورة حتمية تمييع وانفلات في الشكل الجمالي نفسه ، وانفلات في آليات التوصيل للقارئ الكائن والمتحمل الذي يعيش نفس أحداث العالم الذي يعيش فيه المبدع .

وحتى يصل الشكل الجمالي إلى غايته من الإحكام والبناء عليه أن يتمتع بمفاهيم ثلاثة وهي : التوازن والوحدة والاستمرار ، هذه المفاهيم هي التي تسبغ على البناء الجمالي للقصة صرامة النظام ومتعة الوحدة ، وعمق الدلالة فلكل قصة منطق جمالي خاص ، وهو ليس منطقا صارما (كمنطق الفلاسفة بل هو منطق رحب مرن ، قد لا نراه بوضوح على سطح القصيدة ، ولكنه يكمن في داخلها ويتحكم في تسلسل صورها)(٤) .

إن منطق الشكل الجمالي في القصة القصيرة يجب أن يتمتع بالصرامة التشكيلية ، والاقتصاد الأدائي ، والتقشف التركيبي،لأنها أشبه بقطرة المحيط التي تختصر جميع صفاته ، إن السرعة والدقة والاقتصاد والتركيز والنمو الحثيث المطرد هو ما يميز القصة القصيرة الناضجة التي تقوم على الانخطاف والإدهاش والتوهج والدمج والترامي الدلالي ، إن القصة القصيرة صيغة سردية شاقة ومعقدة للغاية وليس بمستغرب على القصاص البارع أن يجمع العالم في واحد ، إنها قنبلة ذرية كما يقول يوسف إدريس ، فهي أصغر القنابل حجما لكنها أشدها فاعلية ، فالعمل في مفعوله وليس في حجمه ، والقصة القصيرة فيما يرى ميخائيل برشفين :

(قطعة بالغة الصغر ، وعليك أن تعرف كيف تصنعها ليس فقط من كلمة بل من نصف كلمة ، إشارة ، ظل ، لون ، نكهة الكلمة)(٥).

إن الضربات التصويرية المكثفة والحاسمة سواء في السرد أو الوصفأو الشخصية أو الحدث أو الزمان والمكان – هذه الضربات الكثيفة الرقيقة الحاسمة ترقى بالفكرة المركزية في القصة إلى أفقها الجمالي والدلالي بأقصى سرعة ممكنة ، علاوة على أنها تسيطر على انفعال وانتباه القارئ سيطرة حاسمة أيضا فهي لا تثير انتباهه فقط ، بل تستجمعه في مداها وتسيطر عليه كما تقبض الزهرة على أشعة الشمس ، مما يدفع القارئ دفعا لمواصلة القراءة والاضطراد مع البناء الجمالي صعودا وهبوطا حتى النهاية ، إن السيطرة الجمالية على الشكل السردي لدى المبدع ، سيطرة انفعالية أيضا على القارئ ، وانفتاح دلالي لا ينتهي عبر آفاق القراءة المتنوعة – إن قدرة المبدع على أن يرتفع بالواقع العياني المحسوس إلى الأفق المجازي المفتوح تجعل من أحداث القصة وشخوصها ، نماذج

حكائية تخييلية قادرة على التفلت من التحديد ، والانزلاق عن الوضوح ، والفرار من الأحادية ، إنها تتماوج مع الآفاق الجمالية والروحية والمعرفية المتعددة والمتغيرة للقراء على اختلاف الأزمنة والأمكنة والأمزجة والثقافات .

ولا يستطيع مبدع القصة القصيرة السيطرة على مجازاته القصصية المتنوعة سواء في بنية الحدث والشخصية والسرد والوصف والحوار والزمان والمكان، إلا عبر النمو التصويري المطرد للبناء، وهو ما نطلق عليه هنا ((المنطق الفني)) للبناء السردي، وهذا المنطق الفني أشبه بالوحدة الفنية في القصيدة وهو يتحقق كما أسلفنا من خلال اضطراد مفاهيم التوازن – الوحدة – الاستمرار – في جميع آليات التشكيل الجمالي للسرد القصصي الذي يتنامى باستمرار من خلال زاوية نظر محددة ، أو انطباع إنساني ما ، أو لقطة فلاشيه مركزة ، ومن هنا كان الشكل الجمالي الناضج في القصة القصيرة ليس مجرد تجاور وحداتها بل تفاعلها وتناميها ، وليس مجرد تعدد الرموز بل التعبير الكلي بالرموز ، وليس مجرد المخطط الهندسي الجمالي للمعمار السردي،بل إنزال هذا المخطط الهندسى من مجال التصور إلى مجال التصوير، حتى يكتسي اللحم والعظم في جسد القص نفسه ، عندئذ يتخلى الشكل القصصي عن زينة الطلاء إلى حيوية البناء، ولن يتم جميع ذلك بجدارة إلاّ من خلال خيال خلاق قادر على التوفيق التدامجي الحي بين مستويات متعددة ومتباينة في بنية القصة تتم عبر مستويات تشكيلية متباينة من الاتفاق والاختلاف ، المجرد والمحسوس ، الجزئي والكلي ، الموغل في طزاجته وحسيته و الموغل فى قدمه وعتاقته واعتياده،

إن التشكيل الجمالي لزاوية النظر في القصة ارتفاع بالاختلاق إلى الخلق ، وبالتجاور إلى الانصهار ، وبالتجمع السطحي التراكمي إلى التدامج التصويري الفعال ، وبالطبع فإن جميع ذلك يتم من خلال جسد القصة القصيرة ، فنراه في طبيعة الحدث ، وفي بناء الشخصية ، وفي تصوير الزمان والمكان والسرد والوصف ، حتى لنرى هذا الانسراب الخفي بين وحدات البناء في القصة ونلمح هذا ((التصادى التشكيلى البنيوي المفتوح)) بين مكوناتها البنائية جميعا ، والتي تتضافر تشكيليا،وتضطرد بنائيا مصورة الفكرة المركزيةأو الحالة الجمالية والمعرفية المهيمنة في القصة القصيرة .

فى تحليل الخطاب السردى

إن عنوان المجموعة القصصية هو " امرأة وألف وجه "، فهل من الممكن أن نتخذ منه مدخلا جماليا ودلاليا لهذه المجموعة؟؟ لقد تحدث علماء الجمال والأسلوب ونظريات النقد المعاصر عن جماليات بنية العنوان ، وربما كان العنوان سمة أسلوبية للكاتب ، أو للنص ، وربما كان إشارة أو علامة سيميائية تمثل عتبة أولى وأساسية من عتبات النص ، وربما رآه آخرون رسالة نصية صغيرة مسكوكة باختصار وتكثيف ومشبعة برؤيا العالم ، وهو في كل الأحوال يمثل بنية رحمية صغيرة تولد معظم دلالات النص فهو مفتاح سميولوجي جمالي يضع فكرنا ورؤانا على بدايات نبض النص بل تضاريسه الخفية سواء على المستوى الرمزي أو الدلالي أو البنائي ، إن جميع التصورات السابقة لجماليات العنوان في الفنون عامة والسرد القصصي خاصة كانت محل اشتباك وجدل بين أصحاب النظريات النقدية والأسلوبية نجد هذا لدى إمبرتو إيكو ولدى ليو هووك وريكاردو وجان كوهين

ولدى جميع النقاد العرب الذين أخذوا معظم تصوراتهم النقدية والأسلوبية عن النقد الغربى.وفي النهاية نستطيع أن نتصور العنوان شفرة نصية صغرى متناهية في الصغر، وموغلة في كثافتها التعبيرية

وكأنها مسند جمالي والنص القصصي كله مسند إليه بالمعنى السيميولوجي الشامل لهذا الإسناد . وعلينا أن ندرك بعد ذلك أن ثمة جدليات عدة تمتد من (النص إلى العنوان) لدى المبدع ومن (العنوان إلى النص) لدى المتلقي ،ثم منهما معا إلى الواقع الحضارى التاريخى المحيط بالجميع فكل من المبدع والمتلقي والواقع يبذل مجهودًا نقديا استثنائيا فى الوعي بجماليات العنوان ولكن دون تعسف أو افتعال ، لأن العنوان يظل على الرغم من كل ما بيناه يظل علامة أولى تحتاج إلى من يطورها في سياقها التشكيلى المعقد، فهو بذرة جنينه لا تنمو إلا في بنية القصة

علينا ألاَّ نتعسف مثلما فعلت دراسات سميولوجية كثيرة في خطابنا النقدي المعاصر عندما أولت العنوان وعتبات القص مهمة جمالية مستقلة ومعزولةإن رغبتنا العميقة في المنهجية العلمية يطيح بهذه المنهجية من جذورها ، السرد القصصي يعلو على النظرية والقواعد الإبداع يكيف النظرية النقدية أكثر مما تكيفه الأخيرة ، وربما كان من الأفضل أن ننظر إلى جماليات العنوان على أنها بؤرة تركيز ضوئي فقط قد تنمو ببنية القص وقد لا تنمو ، فالعناوين ليست القصة أو الرواية أو القصيدة ، العنوان مجرد علاقة حية قد تنمو نموًا صحيًا وقد تنكص على عقبها الفني ،

كما علينا أن نوسع وعينا الجمالي والمعرفي لبنية العنوان إلى أقصى مدى ممكن: فلماذا لا نطور أفكارا نقدية ترى العنوان على الوجه المقابل تراه يؤسس لبؤرة ضد سردية ، أو يؤسس للصمت لا للكلام ، للنكوص لا للإقدام للسخرية لا للمرافقة والاتساق ، إن العلامات اللغوية تضمر بقدر ما تظهر وتسكت بقدر ما تتكلم ، إنها تموج بالدخول والخروج والحضور والغياب علينا أن ننتبه للومضات الخلاقة أكثر من انتباهنا للملاحظات النقدية المجربة ، لقد عفت فكرة الملاحظة والموضوعية والمنهجية لدينا على فكرة الحلم والومضة والسر الذي يبين ولا يبين ولعل هذا المدخل النقدي نراه مناسبا مع هذا التماوج الدلالي المتعدد في عنوان المجموعة القصصية (امرأة وألف وجه) ، لدينا هنا واحد قادر على التنامي والتكاثر والتداخل ، لدينا فكرة الوهم منسربة في صرامة اليقين ، وعلامات الوضوح غائمة في غوابش الغموض ، بعبارة واحدة أمامنا بنية الفن وما يموج فيها من تعدد دلالي ومعرفي وجمالي .

ونظرًا لأن الكاتب قد اختار الجسد أو جزءا منه ليقوم مقام الكل في مجاز الجزئية والكلية ، فربما أراد كاتبنا أن يوجه وعينا الجمالي والمعرفي منذ بداية القص إلى حقيقة الوجوه وتقلباتها ومكنوناتها وتعددها . وربما تحولت الوجوه عبر آليات التخيل السردي لتلعب دور الأكف في هذه القصص الخمسة (كفا أم ، كفا قناص ، كفا آل طعمه ، كفا الحلبي ، كفا نبوية) وربما كانت الأكف تشع بالدفء مثلما تشع الوجوه ، المهم أن نكون مع الكاتب منذ بداية مجموعته القصصية ونولي الجسد والوجوه عناية كبيرة ، أو قل العناية الواجبة وجوب الوجود نفسه ، ولأمر ما مثل الوجه في حضارتنا العربية الإسلامية دورا كبيرا ، فهو مناط الشرف والكبرياء والكرامة لدى الإنسان ، وهو الذروة والسنام من كل شئ ،والقاص يقرأ عبر الخيال

السردى وجوهاً وأكفا إنسانية تستنطق كيانها، وعلاقاتها، و تمتحن قدرتها على التواصل غير اللغوى أو قل التواصل ((عبر اللغوي)) ،ذلك أن القاص في هذه النصوص يجسد من خلال الوجوه والأكف المكامن الجمالية والدلالية عبر اللغويةأو " غير اللغوية " فيما يسمى في علم اللغة الحديث كما ترى الدكتورة فاطمة محجوب (بعلم الكينات)" أو علم الحركة الجسمية كما يطلق عليه أحياناً اسم " لغة الجسم" وكان يعرف تقليدياً بالإشارة(٦)

وإذا كان " بيردوسل" كما تقول الدكتورة فاطمة محجوب في دراستها السابقة قد قسم الجسم إلى مناطق تعبيرية ثمانية: في الرأس بأكمله، والوجه، والعنق، والبدن، والكتف، والذراع،والرسغ، واليد ومفصل الورك، والساق والكاحل)(٧) فإنني أرى أن سيميولجيا الجسد أبعد من هذا بكثير، فالجسد كما يرى فريد الزاهي معطى أولي" Corps " يشكل منبع الحياة والحركة والفعل والوعي، وهو مكتسب قبلي سابق على كل روح، وباعتبار معيارنا الأول في الوجود، فهو يشكل مركز الكون٠٠٠٠ فالإنسان أصلاً حضور جسدي في العالم ٠٠٠ ومن ثمة فإن الجسد يمسرح دائماً تعبيرته تلك عبر صور متعددة، فهناك الجسد الصامت، كالمظهر الجسدي وتعابير الوجه، وهناك الجسد الحركي"(٨)فالجسد بهذه الصورة منظومة ثقافية رئيسية للعالم المحيط بنا، ويعد أحد المداخل الأساسية الكبرى لتفسير العالم، أو قل لتفسير الحقيقة في شتى صور الفكر والحياة. وربما لهذا الغني الرمزي الهائل للجسد بوصفه وجوداً عينياً حسياً ومنظومة رمزية دالة، وأفقاً خيالياً خلاقاً، لهذا تم الاعتناء بالجسد في الخطاب الفلسفي المعاصر فهناك الجسد الاجتماعي، والاقتصادي، والتربوي والأنثروبولوجي، والنقدي،

وهناك الجسد الاستهلاكي أيضاً ففي حضارتنا المعاصرة يتم تصنيف الجسد كعلامة رمزية أكثر منه كينونة مادية حسية لأن حضارتنا في معظمها استهلاكية وظيفية، فكل شئ يتحول إلى مصنف رمزي محدد، يتم إدراجه أو توظيفه لصالح أشياء أخرى، حتى الجسد يتم التعامل معه كرمز وظيفي أداتي ضمن رموز وعلامات العالم المعاصر، ومن ثمة يتم فصل الإنسان عن جسده،ولا ينظر إلى الإنسان في كليته الحية يقدر ما ينظر إليه عبر تفاصيل مادية مفككة لصالح وظائف محددة ، ("فالجسد الحديث يتضمن انقطاعاً بين الشخص والآخرين (بنية اجتماعية من النمط الفردي) وبينه وبين الكون (المواد الأولية التي يتألف منها الجسد ليس لها ما يقبلها في أي مكان آخر) وبينه وبين نفسه(إنه يمتلك جسداً أكثر من أن يكون جسده)(٩)وفي هذه الصورة المتناقضة بين الطبيعي والبدائي، والثقافي الحضاري ممثلة في الجسد بوصفه انطلاقاً وحيوية وبعداً روحيا مجسداً للحرية، والجسد بوصفه علامة رمزية مؤدلجة ضمن سياق حضاري مادي مجسداً للطاعة الأولية والاغتراب ، وسط هاتين الصورتين المتناقضتين يقع القص المعاصر في تمثله للجسد عبر الخيال، والجسد بهذا يمثل أحد التصورات غير اللغوية الدالة ،

بل الأكثر دلالة وطلاقة لأنها تحيل مباشرةإلى الأصل البدائي، حين كان الجسد مكمنا دلاليا حياً للتواصل الحي قبل أن تنتقل الدلالات عبر التجريد العقلي من المجسد الخصيب، إلى المجرد المختزل، ومن هنا كانت المجموعة القصصية للأكف لدى محمد عبد الله الهادى تحيل على طاقة خيالية تعبيرية هائلة من خلال تأملها الخيالي الجمالي للجسد من خلال الأكفأو من خلال الوجوه التى عنون بها

القاص مجموعته، ويحب أن نعي العلاقة الوثقى بين القص والجسد، فالقصة القصيرة جسد جمالي له قسماته الخاصة، ينبع من جسد العالم المحيط به، فكل من القصة والواقع له جسده الخاص، وعلاقاته العضوية الحية،التي تكون كليته الحية المتدامجة، والنص القصصى عندما يجسد الجسد عبر تخييل السردً، أو جزءاً منه وليكن (الوجه ـ أو الأكف) فهو يتخذهفي الأساس منارة خيالية قادرة على استقطاب نوازع الروح، ومتراميات الفكر،وهموم الثقافة المحيطة به، فالتخييل السردى تتنازعه دائما فى المجموعة القصصية جدلية الحضور والغياب، الضرورة والحرية، فالنص يهرب من الحاضر وينزع إلى الغائب، وفي كلتا الحالتين لا يتم الخوف والنزوع إلى فراغ العالم المحيط بالنص، بل ينحل السرد في جسد العالم المحيط به،مثل حلول الصوفي الإشراقيفي حسيات المشاهدات والموجودات، باحثاً عن الروح الكلي المتعالي الكامن

فيها أقصد جوهر الأشياء،أو حقيقة الواقع التي تتراءى متشابهة في تفاصيلها الجسدية لدى الجميع، بينما التخييل السردى هو القادر وحده على الارتفاع بالمجمل المتشابه و المجرد إلى الخصوصية والفرادة المتشابكة عبر علاقاتها الحسية الصاخبة بالحركة والحياة.

وقد اختار القاص محمد عبد الله الهادى من هذه التفاصيل الحسية الجسدية الكامنة فى الوجوه والأكف والملامح والقسمات عنوانا لمجموعته القصصية ،ويقع الوجه فى العمق الروحى والدينى والقيمى والبلاغى من جوهر الحضارة العربية الإسلامية، فقد رأته البلاغة العربية كما تصور الدكتور لطفي عبد البديع (أخص ما في الإنسان من العلو والارتفاع، أما الوجه فلأنه أول ما يقبل ممن قامة الشخص، ويختصر كل ما في صاحبه من أسباب الرياسة ودواعي

السيادة ، فيقال فلان وجه ووجيه بين الوجاهة ومقلوبه وهو الجاه يدل على عظم الشأن ولا يقلب الوجه إلاَّ فيه، لأن شأنه أبداً الاستقامة والسداد، حيث قالوا وجه الأمر، وجه الكلام على المثل، وبالوجه ناطت العربية الكرم واللؤم، فقالوا إنه لحر الوجه،وبه يوصف الإنسان فيقال فلان جميل المحيا كما يقال رجل فخم لمن كان كثير لحم الوجه)(١٠)، هذا في الميراث اللغوي والبلاغى المعيارى لكن الفن غير الواقع، إن التخييل السردى يستغرق هنا في ميتافيزيقا الجسد عبر هذا (الوجه) الطليق أو الذي صار طليقاً عبر الخيال السردى،

حيث يتحول من وجوده المادي الخاص إلى مثير جمالي عام، وقد يبدو (الوجه) للوهلة الأولى محصوراً في نطاق حسي ضيق محدد بمساحته الجسدية الحية، لكن الأمر في النص السردى على خلاف ذلك،فالوجه هنا فضاء جمالي دلالي مفتوح، يتحول عن الوجود الحسي العقلي التجريدي المحدد في الوجه الآدمي-إلى رحابة الخيال الذي يتعالى بالرمز الإنساني الجسدي إلى حالات خيالية رحيبة تتعدد فيها السياقات الجمالية والدلالية معاً، وقد تنبه الفيلسوف الفرنسي "(باشلار) إلى نوعين من الخيال، الخيال الصوري، والخيال المادي الذى نحن بصدده الآن، في هذا الوجه الجمالي يقول" باشلار":(على خلاف الخيال الصوري الذي يظل على السطح، ويعتمد إحداث المفاجأة، والتأثيرات القائمة على الظرف المحبب، والإبداع اللفظي، يغوص الخيال المادي إلى أعماق الوجود وإلى قراره المكين، حيث يلتحم بالأبدية ويستقر في مصدر الديمومة، وينبوعها الأول وإذا كان الخيال الصوري يقوم على العلاقات الظاهرية، والتشابه الخارجي بين الأشياء، فإن الخيال المادي هو نوع من الإلهام الحدسي، أو

اللقطة المباشرة للمادة في الصور، وإذا كان الأول خفيفاً فائراً وحياً فإن الثاني ظليل كثيف وبطئ)(١١).

إن الاستغراق في أعماق هذا الوجه، من خلال خيال القاص جعلنا نتصل معه عبر الخيال السردى بالحياة الداخلية للجسد والمائجة بالحرية والطلاقة جعلنا تفصل بين العقلاني الحسي المتعارف عليه في دلالات الوجه، وبين اللاعقلاني الروحي الطليق، وغير المرئي في الوجوه والأكف، ومن هنا كانت الصور السردية المتحولة من الثبات إلى الحركة في صورة العينين المهزومتين لدى العاملة نبوية، وصورة الوجه المعروق لدى سائق الأتوبيس الذى لا تعرفه نبوية إلا من خلال وجهه المهزول، حيث تشكو الصورة السردية هنا من عجز اللغة الرسمية العامة التي نمطها المجتمع في قوالب محددة للدلالة - تشكو من محنة التوصيل، والإمساك بجوهر هذا الوجوه والأكف.

إن محمد عبد الله الهادى يردد من خلال تخييله السردى نفس أزمة الموصلي عندما أراد منه هارون الرشيد أن يصف صفات النغم فقال له، (إن من الأشياء أشياءً يحيط بها العلم ولا تدركها الصفة) عندئذ تكف اللغة المتداولة عن التدوال الرسمى الزائف، وتحيا من جديد فى بنية القص عبر اللغة الخاصة بالتخييل السردى ، فلغة هذا الوجه هي الصمت، والضحك والابتسام، والعبوس، والهزال والضمور، إنه بتعبير القاص عوالم جسدية مبينة بلا حرف ولا كلم،

لكنها قادرة على أن تلهمنا طريقها للأبدي الذي لا يموت، خالعة عن لغة التواصل اليومى غلائل الزيوف، وغواشى الخداع، والقاص إذ يكف عن جميع آليات التواصل اللغوي عبر هذه الوجوه والأكف، :(لغة عبر لغوية) أو (لغة فوق اللغة))،أى لغة انطولوجية حسية فى آن، فالقص يستبدل باللغة المعتادة المألوفة جسدية سردية تشكيلية تعتمد الإشارات الجسدية الحية في استنطاق البعد المتعالي الميتافيزيقي للجسد الإنساني، أو قل جسد العالم أو الواقع، فكلها عوالم يتوالد بعضها من بعض في التحليل الأخير

إن التخييل السردى إذ ينزاح عن اللغة المعتادة، إلى اللغة الصورية، والهيئة والحركة يعيدنا إلى الحقيقة الكلية الحية، التي ينبع منها أصل الأشياء والأحياء وكافة صورة العلاقات الإنسانية الحية، وأقصد بذلك الصورة، حيث كانت الصورة والمجاز كما يرى (مشييل فوكو)(" هو الأصل وليس الفرع، القاعدة وليس الاستثناء، فاللغة الأولى عند فيكو هي اللغة المجازية التي لم تكن تقوم على طبيعة الأشياء، بل كانت كلها صوراً تحول الجمادات إلى كائنات حية، وكانت المجازات هي الوسيلة الوحيدة للتعبير،وهي العبارة الحقيقية التي كان أصحابها يتوخون فيها مناسبة الألفاظ للمعاني على ما يظهر ذلك في الهيروغليفية")،

وما يشير إليه "فيكو" أشار إليه لطفى عبد البديع من قبل واسحاق الموصلى، وكثير من المفكرين والفلاسفة والشعراء في كل بقاع الأرض – بل نرى الجاحظ يعده أحد الأركان الأساسية للبيان في نظريته عن البيان العربي إذ يرى(النصبة) أحد مكونات الدلالة والإشارة، وكان يعنى (بالنصبة) ما أغناك عن الكلام جهاراً، ويكون

مجرد نصبته أمام عيوننا اعتباراًمثل حال جميع الموجودات الصامتة، كالأشجار والأنهار والسماوات والأرض، كلها تنطق بألف لسان، وإن عيت عن الكلام، ودون الدخول في تفاصيل ذلك، ومجاله نظرية الأدب، لا النقد التطبيقي، نرجع فنقول:

إن الفن وحده هو القادر على الإمساك بوجودنا الناشط المتحول، وسط انفصالات الواقع، وتجزيآت العقل، وقيود الوعي الذي نتسلط به كثيراً على الموجودات والأشياء من حولنا، ولقد كانت حيلة التخييل السردى فى اتخاذ الوجوه عنوانا لهذه المجموعة تعبيرًا عن استنباع لغة أخرى صامتة غير مرئية ولا متداولة، لغة تنبع من جسد العالم والأحياء،تنبع من الصمت المبين، والصمت هنا ليس عجزاً عن الكلام والمواجهة ،أو الانكفاء على الذات لجلدها من الداخلبل الصمت أنشودة كبرى للوجود يختزنها النص السردى، وتعجز اللغة المعيارية الرسمية العامة عن تجسيد حدود مداها، الصمت تحضير للكلام الساكت الفعال عبر (الوجوه والأكف) الحية فى النص السردى،

فكل ألوان القمع والكبت والعجز في وجودنا، لا تتم في فراغ جسدي، فالوجه خزان مادي روحي لوجود الإنسان ولأمر ما حرمت الأديان جميعها الاعتداء على الوجه فهو حرمة حسية رمزية للإنسان كله.

ولأمر ما ساق القرآن الكريم عشرات السياقات القرآنية المعجزة المبنية عن حركة صورة الوجه، وعلاقة هذه الحركة بالإيمان والكفر معاً، فهناك وجوه ناضرة إلى ربها ناظرة، وهناك وجوه عليها غبرة ترهقها قترة أولئك هم الفجرة الكفرة، وهناك وجوه تعرفها بسيمائها، تعرفهم بسيماهم من أثر السجود، وهناك الوجه المجرمة،

يوم يعرف المجرمون بسيماهم، فيساقون بالأغلال والسلاسل وهناك من اصفرت وجوههم ، وهم أهل النار، وهناك من ابيضت وجوههم ودخلوا فى رحمة الله تعالى وعبر كل هذه السياقات لا يتحقق المعنى فى العلم او فى بنية النص السردى دون تجسيد حسي، سواء فى جسد اللغة ، أم فى جسد النص،أو من خلال قراءة التخييل السردى للوجوه البعيدة من خلال الوجوه الحسية الحاضرة،وللأكف العاملة المنتجة خلال الكف الهامدة المعطرة بزيوف الوهم، الجسد فى النص السردى روح الأشياء والأحياء وكنهها،و مرائيها الجمالية، وتراميها الدلالي البعيد الوجوه والأكف فى نصوص محمد عبد الله الهادى قراءة للمطلق المترامي ، والغائب النائي ، من خلال الموجود النسبي ، والحاضر الأليف ، وهل هناك وظيفة للفن غير هذا .

كفا أم

(صرامة السرد البرناسي)

لقد استطاع محمد عبد الله الهادي فرض شكل جمالي صارم على قصة(كفا أم) بل معظم قصص الأكف – يصل في صرامته التعبيرية والتجسيدية درجة فنية أطلق عليها " بنية التقشف الجمالي " فلا زيادة ولا نقصان بين جسد الدلالة والدلالة فجسد السرد هو الفكرة ذاتها التي تعبر عنها القصة ولقد ساعد الراوي على فرض هذه الصرامة التعبيرية توظيفه لضمير الغائب في بنية السرد ، فالراوي ملاحظ خارجي محايد يستطيع أن يقف على مبعدة جمالية وفكرية محسوبة بدقة في قص قصته وبنائها ، فضمير الغائب هنا يعطي فرصة جمالية واسعة لأن يتأمل السارد قصته على مهل ، ويقطر وحدات السرد في هدوء صارم ، وسيطرة عاطفةمما أبعد الراوي

وقصته عن الطرطشة العاطفية والتخثر الكلامي ، والثرثرة السردية فالقاص عندما يبدأ قصته بقوله :(البرد القارص يمتطي متن الهواء الشتوي – يضرب الوريقات الجافة الشارع خاو، صامت إلا من صوت الرياح – الأشجار عارية الأفرع جرداء، أعمدة الإنارة غافية – تسكب نورها الواهن الذي يتشتت في الضباب الهش "(ص:١٠١)

نجد هذا الإحكام السردي للوصف الذي يقوم هنا بوظيفة تفسيرية وتمهيدية للحدث القصصي ، ولعلنا نلمس هنا وجوها من الإحكام التعبيري ، أو ما أسميته بالصرامة البنائية للقص في هذه الضربات التصويرية المركزة في الجمل الفعلية المتسارعة / البرد يمتطي متن الهواء حيث تنبت بذرة البرودة والوحدة والاستيجاش منذ جملة البداية التي تمثل البذرة الجنينة التي يعلو الحدث القصص منها صعدا على طوال البناء السردي للقص ، ولعلنا نتذكر هنا قول نقاد القصة القصيرة بخصوص جماليات البدايات والنهايات في القصة القصيرة حينما قالوا بأن أصعب ما في القصة القصيرة بدايتها ونهايتها التي هي أشبه بسباق الخيل يتوقف انتصار الرهان فيه على لحظة البدء ولحظة الوصول ولعلنا نجد صورًا سردية جنينية منتشرة لهذه البرودة في صورة من الوريقات الجافة وصورة الشارع الخاوي والأشجار العارية الجرداء ، وأعمدة الإنارة الغافية الساكبة ثمة ركود وجفاف وموات وصمت مظلمة ، إن القاص يسيطر على وصفه سيطرة نامية ، تدفع بالجو القصصي إلى الاضطراد والتنامي

ثم ينتقل السرد القصصي من الوصف إلى المونولوج الداخلي حيث يتجاوب الخارج الخاوي في فقر البداية بالداخل المضطرب وحشته وانتظارا ، يقول الراوي بضمير الغياب (عندما وصلا لمدخل البيت أدركت بحس أنثوي لا يخطئ أنها وصلت لنهاية الطريق ، قالت تخاطب نفسها : الدور عليه الآن في أن يواصل ... كان الدرج مظلما عندما ترددت، لكنها صعدت، قالت تخاطب نفسها مرة أخرى: ليس أمامي سوى الصعود)(ص:١٠١) .

وهنا تتجاوب الظلمتان ، الخارجية والداخلية ليجسدان الحدث القصصي المتمثل في القلق تجاه شئ ما ، مشكلة غير محددة ، حيرة تنتابنا نريد الخروج منها ولعل تصوير السارد لهذه الحيرة نتبينه في هذه الصورة (راحت تتحسس طريقها في الظلام الدامس ، أين لمبة السلم ؟ تصعد السلم درجة درجة ، لوقع قدميها الخائفتين صوت يتناهى لمسمعيها ، هل الكهرباء مقطوعة بالبناية)،هنا حشد من الرموز السردي التي تبني الحدث القصصي رويدا رويدا ، فمن خلال جدل الظلمة والشوق إلى النور تتحسس أعماق الحدث والشخصية والفكرة القصصية ، لكن صورة الظلمة هي الغالبة حتى الآن ، القلق الحائر هو المسيطر على الصورة القصصية ،

لكن البطلة تقاوم الظلمة بمراودة الأمل ، في هذا التحسس تجاه مناجاة الذات للخروج من حصار العالم من حولها ، إن العالم المحيط بالشخصية عالم مجرد قاسي فارغ يبحث عن امتلاء ما ، وربما كان الجسد هنا هو المخرج ، جسد الأم ممثلا في كفيها الحانيتين إن قيام الجسد بدور البطولة والمخلص يبتدي في القصة منذ هذا التعبير (طوحت يدها مذعورة بقوة – اصطدمت بشئ ما ، وصحت من نومها تلهث مضطربة الأنفاس وهي تسعل سعلات مبحوحة) الجسد هنا

علامة لغوية غير ناطقة ، تحول الصوامت إلى علاقات إنسانية متحولة ، وحركة شعورية قادرة على الإيغال في جسد اللغة والذات والواقع وعلاقات العالم من حولنا ، إن تطوح اليد في ذعر ، هو نداء الجسد إلى الطمأنينة والحنو ، الجسد هنا متفكك بعضه عن بعض يوازي هذا الانفكاك الاصطدام بالمجهول أو كما يعبر الراوي – اصطدمت اليد المذعورة بشئ ما ، لقد دخلنا عالم الشئ ، عالم الحس والتكون والامتلاء ، وفور هذا الدخول في الشئ نتبين حقيقته ، وعندئذ نجد البطلة تروي على لسان السارد: (تبينت وجه أمها يطل عليها ، وعروس ورقية مثقوبة بعشرات الثقوب).

وهنا تتجلى براعة القاص في أحلى صورها إذ تختصر هاتان الجملتان القصيرتان عالم القصة كله ، السرد هنا يترامى بعضه إلى بعض ، حيث يقوم الوصف مقام الشخصية ، والزمان مقام المكان ، كل ذرات القصة يصب بعضهافي بعض ، ترى الجزء في الكل ، كما ترى الكل في جزء من جزئيات البناء . إن وجه الأم المطل يتجاوب مع اليد المذعورة الباحثة عن عناق ، ما بين اليد المذعورة والوجه المطل أشواق اتساق وأصوات نداء خفي ، سوف تتنامى حتى تتحد ، هنا ينير الرمز الغامض الكامن في عنوان القصة (كفا أم) ، هنا يتحول الكفان إلى بوصلة حنو واحتضان وقنطرة أمان أمام هذه العروس الورقية الهشة التي ثقبتها آلام الانتظار ، وثقوب الحيرة ، إن صورة العروس الورقية هي الموازي الرمزي لخواء الروح لدى البطلة ، وإن قرانا سرديا يتنامى بين اليد المذعورة ، والوجه المطل ومسح الأم العرق عن جبهة ابنتها ، ولأمر ما كانت الجبهة موطن الشرف والكبرياء والإباء لدى الإنسان إن العلاقة هنا بين

الجسد والوعي والروح ليست علاقة برانية بل علاقة جوانية حميمة ، فالجسد ممثل في الجبهة المطلة ، أو مسح عرق الجبين أو تمدد اليد المذعورة يتجلى عبر الروح السارية في دلالات ما وراء الجسد

إن الجسد هو مجمع وجودنا الشخصي في هذا العالم ، كما أنه مكمن علاقتنا بجسد العالم نفسه ، جسدنا وجسد العالم صنوان لا يتنافران ، بل يأكفان ويتحدان ويتناميان الجسد والحياة والروح ليست تشكل ثلاثة أنظمة من الوجود المستقل ، ومن الواقع وإنما ثلاثة مستويات من الدلالة أو ثلاثة أشكال من الوحدة ، إن اعتماد محمد عبد الله الهادي على بناء الشخصية والحدث على دوال جمالية جسدية في قصصه الأربع (كفا أم – كفا قناص – كفا نبوية – كفا آل طعمه – كفا الحلبي) يعمق إحساسنا بخطورة ما تطرحه هذه القصص الفريدة الأصيلة – ففي قصة (كفا أم) نجد هذه الدوال الجسدية (تبينت وجه أمها يطل عليها – مسحت الأم العرق عن جبهتها بكفها ... تهدج صوتها وأوراق رأسها يصدأ عنها تخفي دمعة منفلتة – ربتت على ظهرها تهدهدها كانت تغفو عندما رأت كفي أمها تعلوان عاليا صوب السقف، صوب السماء العالية البعيدة، رأتهما تكبران وتكبران بحجم الفراغ أمام عينيها. رأتها تهبطان برفق عليها ، تدثران جسمها المرتعش فتبثان فيه الراحة والطمأنينة) ولعل هذه الدوال الجسدية تترامى في بحثها عن لحظات الأمان والنشاط والبهجة إلى الدوال الجسدية في قصته (كفا نبوية) هذه الأجيرة التي نال منها الجهد في طلب المعاش .

حيث يحول الكاتب ملامح جسدها إلى ملامح لغوية جمالية تعمق الحدث القصصي وتطوره على امتداد البناء السردي في أثناء عملها إلى لحظات هجوعها إلى لحظات توترها وتأملها ، ولنركز على هذه الدوال الجسدية لهذه البطلة الهامشية في زحام الحياة والواقع (ترفع جذعها وتسند ظهرها الذي يؤلمها بظهر كفها وتستريح قليلا ، تمسح جبهتها بكم جلبابها ، تأخذ أنفاسها المتعبة بهدوء حتى تنتظم مرة أخرى) وبعد أن تنهي عملها الشاق يلتقط الكاتب هذه الصورة الجسدية للبطلة : " تحمد الله أنها أنهت عملها على خير وجه وتمسح وجهها بكفيها ، تلف طرحتها حول رأسها ووجهها ، تتأكد أن هيئتها صارت مقبولة تصعد الدرجات اللامعة تتوقف أمام الشقة بالطابق الأول ، تدوس بأصابعها الجرس بحذر ، تبتعد عن الباب وفي مواجهته تتيح للعين السحرية التعرف عليها " . وتخرج كف بيضاء سمينة من الداخل بالأجر)،إن جميع اللقطات التصويرية الحاسمة والمركزة في القصة لقطات جسدية دالة ، وهنا يقوم الجسد بدور البطولة في القصة كما أبنا آنفا ، إن صورة رفع الجذع وإسناد الظهر من التعب ترمز لصورة الإنهاك والانتهاك لهذا الجسد الشقي ، قرين الروح المغتربة ، والواقع الموحش ، إن المسح المتكرر للوجه بالكفين ثم تغطية الوجه بغطاء الرأس حتى تتجلى ملامحه المقبولة ، صورة سردية لاستنقاذ الجسد الحي من شيئية العالم والواقع ،

إن تشتت الجسد ومحاولة الرتب عليه حتى يعود لمقبوليته ، رمز لتشتت جسد الواقع والذات وكافة صور العلاقات الثقافية الرمزية التي تجسد جسد العالم من حولنا ، إن هذه البطلة الأجيرة تترامى إلى آفاق أبعد من حدود الجسد الشخصي المجهد ، إنها تترامى إلى جسد الواقع والحضارة نفسها ، بل إلى جسد اللغة التي أفرغت من

محتواها وجوهرها بوصفها وسيلة للتواصل الحميم بين البشر يتحول جسد اللغة إلى حواجز وفواصل ، إن البطلة الأجيرة لا تتعرف على الآخرين من خلال التواصل اللغوي الحميم بل من خلال العين السحرية التي تقلص الوجود الإنساني نفسهإلى أدنى قدر من الاتصال ، لقد تآكل جسد الحياة فينا ومن حولنا ، تمتد الأيادي من خلف الأبواب ، ومن وراء حجاب ، ولا ترى العيون إلا من خلال قصاص فقير لا يرى الأشياء والناس والعلاقات في هيئة طبيعية ، لقد سرى فساد وعطبفي جسد العلاقات بين الناس على كافة صورها الاجتماعية والسياسية والثقافية والحضارية وصرنا لا نتواصل في وضح النهار ، أو من خلال حوار جاد خلاق بل دائما نستحي من التواصل والحركة واللقاء ، لا نعانق أجسادنا ، ولا نعانق الواقع والحياة من حولنا نحن نعانق أوهمانا وحزننا ، بعيدا عن جسد الحياة الحي ، إننا نعيش لونا من ألوان " قرفصة الوجود " هذا ما صوره السارد في صورة البطلة عندما قال :

" تقرفص بجوار مظلة الركاب ، تتنازل طعامها على مهل ، ترقب الناس في حركتهم الدؤوبة السريعة ، يأتون من المجهول ويمضون إلى المجهول ، تتفرسفي وجوههم المكدودة أو المرتاحة الحزينة أو السعيدة ، الخيرة أو الشريرة ، تتأمل العربات التي تأتي وتمضي ، الإطارات التي تدور وتحتك بالإسفلت ، الأبواق الزاعقة ونداءات الباعة على بضائعهم القليلة المحمولة في طاولات مستطيلة ، وضجيج الأغاني التي تقذف بها أجهزة التسجيل ، تهتف وهي تمضغ طعامها : دنيا ، ملك منظمه صاحبه ... سبحانه) تلمح الأتوبيس من

بعيد تعرفه من ملامح سائقه فتنهض مهرولة عجولة تلم أشياءها بكفيها ، وتتجه مسرعة صوب الباب الخلفي توسع لنفسها طريقا بين الأجساد المتزاحمة وتصعد)(ص : ١١٠) .

إن هذه النهاية القصصية تختزل عالم القصة كله ، وتصل به إلى أعلى ذروة ممكنة من التنامي والتحول والانفتاح الدلالي فإذا كان السارد قد بدأ قصته مصورا بطلته بالفعل المضارع (تأتي ومعها المقشة والممسحة وجردل البلاستيك وقطعة من الخيش القديم) فإنه أنهى القصة في جملة النهاية (تتجه مسرعة صوب الباب الخلفي ، توسع لنفسها طريقا بين الأجساد المتزاحمة وتصعد)

وما بين فعل المجئ والذهاب لا نكون أنفسنا ولا أجسادنا ولا جوهرنا أبدا ، إن جملة البداية في القصة قد تجاوز فيها الذات الإنسانية الحية وأشياء العالم الميتة وهي عتاد هذه الذات في الحياة ، وفي جملة النهاية نتجه مسرعين إلى الأبواب الخلفية بعد أن خلفنا عن جسد الحياة وروحها ونشاطها ، واتساقنا الوجودي معها ، لكننا ما زلنا نصعد في دروب الحياة ، ربما نتحقق بها يوما ، إن الحياة زحام لكننا لا نوجد رغم هذا الزحام : إني لأفتح عيني على كثير ولكن لا أرى أحدا أو قول الآخر : هذا الزحام لا أحد .

إن الناس كما يقول السارد يأتون من المجهول ويذهبون إلى المجهول لا يبقى من وجودهم كما تقول فقرة النهاية في القصة سوى عربات تأتي وتمضي وإطارات تدور وتحتك بإسفلت الوجود ، وضجيج أغان فارغة ، أين التصاق أجسادنا بجسد الحياة ؟! أين الطلاقة الحسية الطازجة في علاقاتنا الإنسانية وعلاقاتنا اللغوية والفكرية والروحية إننا نعيش حالة قرفصة وجودية ، وهو نوع من

التمدد غير المريح أو المنتج ، لقد تجافينا طلاقة الحياة ، أو تجافت عنا ، استبدلنا الذي هو أدنى بالذي هو خير ، أو قل كما قال السارد في قصته:(كفا آل طعمه) " لقد تحررت الدار الكبيرة من جوانبها وأركانها ، ونفضت عنها ثوبها الضيق القديم ، وانبعجت بغرف جديدة ، تم بناؤها من البحري والقبلي والغربي والشرقي فبدت كبروزات قلقاس معمرة (ص:١١٢)".

لقد تحرر آل طعمة وتحررنا معهم من دارنا الكبيرة ، ويا لها من سخرية مريرة أن يتحررا الإنسان من ذاته ، من جوهرة من أغلى ما فيه ، ماذا يتبقى للواقع والذات والحضارة عندما يتحررون من أجسادهم وهوياتهم ، لا يبقى لهم سوى هذا الوجود المشوه المنقوص الذي صوره السارد في صورة سردية ساخرة ببروزات القلقاسة المعمرة ، إنها حياة شائهة فقدت صواب الاتجاه ، وجوهر الاتساق والتجانس والتنامي ، إن حرص الجدة المتهالكة على أن تمسك بجسدها المرتعش جسد الطفلين عائشة وطعمه ، هو رغبة رمزية عميقة للإمساك بالجسد الحي للحياة قبل أن يفنى ويتحلل ، إنها تطلق أشواقها القديمة في الجسد الطفولي الجديد ، ثمة انفصال وتمزق في جسد الواقع العربي المعاصر ، هناك شئ من الانفكاك بين الماضي والحاضر ، لا يسري ماضينا في حاضرنا ، ولا يمتد حاضرنا ضمن ماضينا ، هناك خلق وشقاق في ذواتنا وأفكارنا وأرواحنا وطبيعة العلاقات الثقافية والسياسية التي تشكل جسد الواقع من حولنا ، لن يتسق الجسد إلاَّ إذا اتصلت خلاياه بعضها ببعض ، لن يجدي شئ بعيدا عن التواصل الحي حتى وإن ظننا أننا أحياء من الخارج ، عقيمة هي الحياة التي لا يصب داخلها في خارجها ولا ينبع خارجها من داخلها ، إن الكاتب محمد عبد الله الهادي يمتلك هذه القدرة

القصصية الفريدة التي ترى الكلي في الجزئي ، والخالد في الطارئ والروحي في الحسي .

لقد مثل الجسد عند محمد عبد الله الهادي زاوية رؤيته للذات والواقع والثقافة والوجود ، لقد كان الجسد عامل البناء والإدانة والمساءلة ، ففد أطل الكاتب من خلال الجسد الإنساني نفسه على جسد الحياة في كافة صوره وأنماطه الثقافية والاجتماعية والحضارية والروحية والسياسية أخيرا نرى هذا في كفي سليمان الحلبي الذي قتل كليبر الغازي المستعمر ، لقد تحول الجسد هنا إلى ديناميت الثورة والتمرد والانقلاب إن الكف التي ثارت وقتلت هي الكف التي أحيت وعمرت ، ربما كان في الموت حياة ، وربما كان فناء الجسد سببا من أسباب الخلود ، احرص على الموت توهب لك الحياة ، أكف تصنع الحياة من خلال مقامات سردية متنوعة ، آخرها مقام الثورة والموت ، إن الكف التي تمتد مشعة بالدفء والأمان ، هي ذاتها الكف التي تتسلل معمدة بالموت الذي يصنع الحياة أيضا ، وهاتان الكفان اللتان ضجتها بالشهادة وأخذ الثأر من المستعمر هما اللتان قد أحرقتا انتقاما وعدوانا ، يقول القاص في نهاية قصة (كفا الحلبي) " عندما قبضوا على الحلبي فيما بعد ، وحاكموه ، كان الطقس الأول من طقوس الانتقام حرق كفيه)(ص :١١٦).

لقد أراد محمد عبد الله الهادي أن يطل بنا على أعماق الحياة والواقع من حولنا من خلال مرايا الجسد بل من خلال إحدى ذرى الجسد الفعالة وهي الأكف، لقد رأى الكاتب بحدسه الفني الناقد أن ثمة عوائق روحية وفكرية واجتماعية كثيرة تحول دون عناقنا لأجسادنا وجسد الواقع من حولنا ، هناك خلل ما في عقولنا وأفكارنا ، نحن

لسنا أحرارا كما ندعي ، إن أجسادنا مكبولة وأرواحنا معلولة ، وحضارتنا مرتبكة فارغة ، يجب علينا أن نعود حقا من جديد لأجسادنا الحقة والحية ، وأن نتواصل بصدق مع جسد الحياة والواقع والعالم من حولنا ، لن يستطيع الناس أن يحب بعضهم بعضا إلا إذا أزاحوا ما تعارفت عليه المؤسسات الثقافية والسياسية التي نمطت علاقتنا الحسية الجسدية الحية بالحياة إن الكاتب يريد أن يقول لنا " أن تعيش بجسدك وبإشاراته مباشرة فإن هذا يعني أنك في الحالة الطبيعية ،

فالإنسان هنا يعيش بجسده ، وليس هناك ما يخفيه وثقافته علنية ظاهرة في سلوكه الخارجي ، وهو يعيش في اتصاله بجسده وجسد الواقع من حوله في مجال مفتوح لا ضمن مؤسسات رمزية عامة تنمط روحه وعقله وتصوراته ، وأخيلته ، إن الجسد علامة لغوية مباشرة تفضح بجدارة الأنظمة السياسية والثقافية التي تخفي وتموه الأشياء والعلاقات ،

نحن نعيش في ظل علاقات ثقافية وفكرية تغطي الأجساد الحية بأثواب مموهة ، وملابس مختلفة فصلت تفصيلا كي تخفي عنا ملامحنا إن ثقافتنا وطرائق تفكيرنا تخفي بقدر ما تظهر وتمنع بقدر ما تمنح ، إن أنظمتنا وقيمنا ظاهرها العقلانية وباطنها الجنون والفساد والتخثر ، هذا هو الكشف المبين الذي تقدمه لنا هذه المجموعة القصصية الأصيلة .

الوجوه القصصية حالة بر ناسية

إن الميزة الفنية الأصيلة في هذه المجموعة القصصية تتبدى فيما نرى في هذه السيطرة الجمالية والتشكيلية الصارمة على بنية السرد القصصي ، حتى ليبدو محمد عبد الله الهادي أقرب إلى عالم النحت السردي منه إلى التعبير السردي فالقاص يولي التصوير السردي الموضوعي أهمية كبير مكنته من حبك وسبك أبنية القصصية إلى حد كبير ، وقد أدى ذلك الإحكام والحبك والسبك والتقطير الجمالي المركز لبنية القصة إلى تعميق التعدد الدلالي – في قصصه .

فالشكل الجمالي المحكم دال بامتياز ، وقد بلغ الإحكام البنائي لهذه المجموعة القصصية جدًا جعلنا نطلق عليه السرد البرناسي الصارم : إن غلبة التصوير السردي ، وضمير الغياب ، وموضوعية الصور والبناء جعلنا نطلق مصطلح السرد البرناسي الصارم على هذه المجموعة ومن المعروف أن البرناسيين قد ثاروا على الفلسفة الجمالية لدى الرومانتيكيين من جهة ذاتية الصور الشعرية ، وإلهامية الموضوعات الفنية ، لكن الفلسفة الجمالية البرناسية سوف تستبدل ذاتية الصورة بموضوعية التصوير ، وإلهامية الصورة بقصدية الصنعة المتقنة المونقة ، فالبرناسية تنمو بالبناء الفني تجاه الموضوعية وقصد الصورة في ذاتها ولذاتها ،

فقد كانوا يرون الجمال غاية في ذاته ، والجميل هو مبرر ذاته ، ومدار الغاية ، منه المبتدى وإليه المنتهي ، فقد جردوا الفن من أي غاية سوى غاية نفسه ، حتى أن تيوفيل جوتين كان يقول " سيسألني أناس عن غاية كتابي ، سأقول لهم إن غايته أن يكون جميلا" إن الفن عند البرناسيين يفقد تلقائية الحدسية الفطرية ويرقى إلى علمية الصنعة وأناقة الصورة ، وموضوعية البناء إنه علم شعري ، ونحت تصويري ونستطيع أن نضع أيدينا على هذه السمات الأسلوبية السردية لدى محمد عبد الله الهادي في أكثر من قصة خاصة القصص التي اتخذت من الجسد منفذا جماليا لرؤيا العالم أضف إلى ذلك هاتين القصتين البديعتين اللتين نحن بصدد تحليلهما في هذه الوحدة من الدراسة (شجيرات حب صغيرة – هواء يرد الروح) ففي هاتين القصتين يبلغ البناء السردي درجة عالية من الإحكام التشكيلي، والصرامة التعبيرية، والموضوعية التصويرية مما يجعل القصتين تنفحتان على آفاق لا تنتهي من الدلالة الجامعة بين الجزئي والكلي ، والوقتي والخالد ، والحسي والمتعالي ، يقول الكاتب واصفا اللهف والشجن والشوق الذي يقض مضاجع جميع أهل السوق فور هلول جمالها الصارخ "كانوا جميعهم قد رسموا شجيرات الحب على جباههم . الله وحده يعلم "(ص :١٢٥).

إن المتأمل في الصور السردية السابقة يتحقق من صحة ما قررناه من برناسية السرد القصصي ، فالسارد يقف من الصورة موقفا موضوعيا محايدًا ، فهو يسرد بضمير الغائب ، فهو يعالج موضوعه وصوره بوصفه شاهدا على ما يرى وكأنه يصف منظرا طبيعيا بقض وقضيضه ، ينغل فيه حتى يستشف روحه الداخلية قطرة قطرة ، وكأن السرد القصصي مرآه صقيلة ينعكس عليها العالم والواقع

والذات ، حقا إن الموضوع الظاهر الذي ينقله لنا السارد هو الحب الكلي المسيطر على الجميع تجاه هذه المحبوبة التي تقلب جميع ناس السوق رأسا على عقب فور زيارتها له ، ثم يتغير حاله إلى النقيض فور رواحها عنه ، ثم تغدو إليه تارة أخرى فيتغير حاله وما بين غدوها ورواحها ، وظهورها وانحجابها ، تتبدل أحوال أهل السوق حالا بعد حال ، ثم تكون المفاجأة القصصية التي تذهل الجميع ، أهل السوق والقراء معا ، يقول السارد الموضوعي الغائب الحاضر : " لماذا كبرت كوثر وخرطها خراط البنات بسرعة ؟ ولماذا تزوجت من رجل آخر تماما ، كما تتزوج كل الفلاحات في عزبتها البعيدة ؟ ولماذا يكبر الأولاد ببطء ؟ ولماذا تستوي رجولتهم على نار هادئة ؟ ولماذا عندما يكبرون يتفرقون ؟ لم يسأل ناس السوق عن شئ من هذا أو ذاك ، وهنا يترامى السرد من مجرد تصوير حادث الحب الفردي إلى آفاق إنسانية

ووجودية أكثر رحابة ، بل يوغل بنا إلى جوهر الوجود الإنساني وما يؤرقه من قضايا المصير ، فالسرد القصصي يجسد هنا جوهر الحياة نفسها وشوق الأحباء إلى الانغمار في تيارها الدافق الذي لا ينتهي مدّه ولا ينحسر الشوق إليه ، إن ارتفاع السرد القصصي بالحادثة الفردية إلى الأشواق الإنسانية العليا التي تتجاوز حدود الأزمنة والأمكنة ، يرتفع بالقيمة الجمالية والمعرفية للقصة إلى ذرى لا نهائية الإيحاء والدلالة . إن القيمة الحقيقية للحياة لا تنحصر في تحقيق الأهداف مهما كانت نبيلة وعميقة بقدر ما تنحصر في تحقيق الأهداف مهما كانت نبيلة وعميقة بقدر ما تنحصر في قيمة الحياة في ذاتها ولذاتها ، إن جميع أهل السوق كانوا يتطلعون إلى المثل الأعلى وينجرفون نحوه تلقائيا بوعي وبدون وعي ، مثلهم في ذلك مثل كوثر

نفسها التي انجرفت في تيار الحياة بإرادتها أو بالرغم عنها ، ونحن نروح ونمضي ، نأتي ونذهب ، وتظل قيمة الحياة في ذاتها هي البطل في هذه القصة البديعة ، ويظل حب الحياة والترامي إلى دروبها الظاهرة والخفية ، المعلومة والمجهولة – يظل ذلك هو المغزى الدلالي العميق للحياة والسرد القصصي نفسه وهنا يكون التخييل السردي في شجرات حب صغيرة موازيا جماليا للحياة وأشواقها وطموحاتها ويمنحها حراكا ساميا لأشواقها العليا ،

إن قصة (شجيرات حب صغيرة) تريد أن تمسك بالسر الكبير في طرحها لهذه الأسئلة الوجودية الكبيرة: (لماذا كبرت كوثر وخرطها خراط البنات بسرعة ؟ ولماذا تزوجت صغيرة من رجل آخر تماما ؟ .. ولماذا يكبر الأولاد ببطء ؟ ولماذا تستوي رجولتهم على نار هادئة ؟ ولماذا عندما يكبرون يتفرقون ؟).

وبالطبع نقف نحن – القراء – مشدوهين ذاهلين مثل السارد تماما ، لا نستطيع أن نجيب أسئلة الوجود الكبرى ، إننا – القراء والقاص والقصة مثل حصيات صغيرة رمت بها موجة الوجود الكبرى ، ولا تستطيع الحصاة الصغيرة مهما بلغت من شبوب الإحساس واتقاد الفكر ، تفسر سر الموجة التي أتت بها أو حتى تفسير سر انجرافها مع الموجة التي رمت بها على الشاطئ ، إن أشواق الحياة الدافقة في الكون والكائنات والناس ، والواقع أكبر من حدود تأملنا لها ، لا نملك إزاء أشواق الحياة الطاغية سوى أن نستجيب لحنان هذه الأشواق لأننا مندغمون رغما عنا في سر أو مثل أعلى هو أعلى من وجودنا الضيق الصغير ، ومهما حاول القاص أن يدق على باب السر الكبير بأسئلته السردية السابقة فلن يستطيع للسر تفسيرًا ولن يستطيع عن

الحياة نكوصا ، نحن أطفال الحياة المدللين لا نألوها حباولا تألونا فطاما . وكما حدق محمد عبد الله الهادي في سر الحياة ، في قصته(شجيرات حب صغيرة)

نراه يحدق في سر الموت في قصته البديعة (هواء يرد الروح) إن الراوي بضمير الغائب في هذه القصة يجعلنا على مسافة بعيدة من الحياة تتيح لنا أن نراها في صورة موضوعية عميقة، نراها في لحظة تأمل نقدي وموقف التأمل هنا يتجاوز البعد السلبي المقتصر على رؤية الأشياء في حيرة وعجز إلى البعد الإيجابي الخلاق الذي يتجاوز الانفعال إلى الفعل ، والاختلاق إلى الخلق وتجاوز الرؤى تبعثرها إلى انصهارها وحركيتها ، إن الكاتب محمد عبد الله الهادي يعلمنا من خلال تخيله السردي في هذه القصة فضيلة النظر في الحياة لا مجرد النظر إليها ، وخلق البصيرة لا البصر ، وسمو التحديق والنفاذ لا مجرد تلمس الأحداث والأشياء والعلاقات من خارجها السطحي المعتاد والمألوف ، إن القصة ترينا الموت الذي يمثل أعتى عائق وجودي لإرهاب الذات وكأنه صديق حميم محبب يحررنا من مخاوفنا وقلقنا ومحدودية فكرنا ، إن الموت في هذه القصة هو (هواء يرد الروح) وليس قيدا مدمرا يزهق الروح . إن الزوجة التي كانت تتصور أن مجرد نزوحها عن مسقط رأسها مدينة الإسكندرية لمرافقة زوجها في عمله ، يعني موتها حية – هذه الزوجة تتحرر الآن من كل شئ ، إنها تفكك علاقاتها الوجودية مع الأشياء عروة عروة ، حتى تصل إلى المقبرة المطلة على البحر فتنفك عنها أغلالها وتشم هواء يرد الروح في المقابر.

يقول السارد في بداية قصته "(المشكلة الوحيدة التي قابلتها في بداية حياتها معه ، ولم تستطع الأيام أن تمحوها من ذاكرتها ، كانت ترقيته في وظيفته ... كان مصرا على اصطحابها هي والأطفال للعيش معه بالقاهرة، بينما كانت هي ترى أن انتزاعها من الإسكندرية لا يعني سوى موتها حية).

ثم ينتقل السارد بالحدث إلى منعرج نفسي وفكري جديد ، فنراه يقول " لم تصدق أنها عاشت معه بعيدا عن الإسكندرية نصف قرن من الزمان عاشت بعيدًا عن الإسكندرية ولم تمت كما كانت تتصور ، كبر الأبناء وتزوجوا واستقلوا في مساكن بعيدة عنها ، وكانوا يزورونهما بين الحين والآخر)، لقد استطاعت البطلة أن تستعيض عن غربة المكان بامتلاء الروح ، وبفرقة الأبناء بمصادقة ذاتها لقد تخلت الروح كثيرًا عن خوفها وقلقها وتحققت بيقين أعلى من الفقد والانفصال والحواجز ، يقين الامتداد في عالم آخر يخلو من الفقد والترهل والاستغراق في دورة التعلق بالأشياء والموجودات ، عالم الروح والتأمل الذى يدفع بالإنسان إلى حالة أعلى من حدود الذات والواقع ، إنها الحاجة الإنسانية العميقة إلى التعالي والتسامي من خلال جسد الطبيعة ذاته ، ولنرى كيف جسَّد الراوي ذلك،

يقول الراوى :(" أسندا ظهريهما على جدار المقبرة ، وحررت هي قدميها من حذائها ومدتهما أمامها ، فكَّت بعض أزرار طوق جلبابها تستقبل هواء البحر وأعطت بدنها حق راحته ، فكانت الخضرة تملأ المكان وتنتشر بين الشواهد والأزهار الملونة تتمايل سيقانها في الأحواض الصغيرة على جانبي المماشي والأشجار العالية تتمايل بفعل النسيم الآتي من البحر ، الممتدة زرقته إلى مالا نهاية ، وكانت

الأمواج التي تضرب الشاطئ على بعد خطوات تنثر رذاذها المنعش نحوهما تنهدت وقالت : الله الله على هواء البحر هواء يرد الروح ").

إن التحرر من كبول الجسد وقيود الأشياء في رمز الحذاء المخلوع ، والأرجل الحرة الممتدة ، وفك أزرار القميص يوازيه على المستوى الرمزى والجمالى الاندغام في المطلق الكامن في جسد الطبيعة ممثلا في هواء البحر والخضرة الممتدة وزرقة البحر الممتدة إلى مالا نهاية لقد انتقلت البطلة من ضيق الاستغراق في جسد الأشياء المغلقة إلى سعة التأمل فيما وراء جسدها ، وتحولت من مطامع البصر إلى مباهج البصيرة تمهيدًا للحدث الأكبر المدهش الكامن في تلمس هواء المقابر الذي يرد الروح ، وكان الكاتب يدرب شخصيته على بروفات الموت فى جسد الحياة نفسه،فتألف الشخصية هذا الفقد المتتالى وتتعايش بل تتصالح معه،

حتى يصير الفقد نفسه ممثلا في الموت بوابة على المطلق اللامتناهي، وليس مجرد إفناء للوجود فقط يتحرر قفص الطين البشري من محدوديته ليلتحم بالروح الكلي الكامن في الطبيعة أو فيما وراء الموت ، فعندما ماتت الزوجة ونفذ الأبناء وصيتها في دفنها بجوار البحر ، نجد الزوج يمارس ذات الطقس ، حيث يتحرر هو الآخر من أغلال الواقع ، وأسداد التصورات وتناقضات الفتن والإغواء الوجودي ، نراه ينفك عن أواصر العالم المادية في حفرة الموت الجميل ، ليكون الموت يدا حانية تطلقنا من حصار الجسد أيا كان نمطه وشكله إلى رحابة المطلق ، حيث تسكن الروح في نعيم لا يريم .إن القاص محمد عبد الله الهادي فنان كبير حقا يتجاوز رؤية

الأشباح إلى ما يتراءى من عالم الأرواح ، ويتحول من الاستغراق في أشياء العالم إلى الوعي بنقدها وتجاوزها ، إنه ينقلنا من مجرد البصر إلى تعدد مرائي البصيرة .

لكنني في النهاية أود أن ألفت نظر كاتبنا الأصيل إلى بعض الهنات التعبيرية في بعض قصصه ، ففي قصة (كفا آل طعمه) نجد مثل هذا الترهل اللغوي في هذه التعبيرات (حجرة معاش تكفي سريرا للنوم وخزانة صغيرة للملابس ولا شئ آخر لا تهم الأشياء الأخرى ضرورية كانت أم كمالية مادام الأحياء موجودين داخل جدران الدار)

وواضح هنا ما في التعبير القصصي من بطء وترهل وتلكؤ، وكأن الكاتب يعلق على الحدث من خارجه ولا ينميه من داخله ، إن القصة القصيرة فن الكفاف اللغوي ، والتقشف التعبيري،والاقتصاد التشكيلى الذي لا يحتمل زيادة أو نقصان في بلاغة الأداء السردي ، وهنا يجب أن نفرق بدقة بين المعرفة بقواعد التعبير وإدراك أسرار التعبير ، فليست اللغة مجرد قواعدها وأنماطها التعبيرية ، بل اللغة كما يقول عالمنا الكبير عبد القاهر الجرجاني هي (هيئات وأوضاع) ويعرف الجرجانى فى تعريفات هذه الأوضاع بأنها ((تحقيق شئ بإزاء شئ آخر)) دون ترهل أو تخثر وأن أي إحساس بالترادف أو التكرار فالإطالة والتمطيط اللغوفي جسد القصة القصيرة يعد ترفا تعبيريًا في بنية القصة تنوء بحمله ويبهظ كاهلها الجمالي ، أضف إلى ذلك أن تعبيرات الكاتب قد أفلتت أحيانا من سيطرته الجمالية ، نلحظ ذلك في هذه اللازمة اللغوية التي كررها أكثر من مرة في قصته حتى أبطات من حركة السرد،يقول الراوى: (وجاء الزمن الذي لم تعد فيه

دار الطعايمة الكبيرة كبيرة ، ورغم هذا ظل للدار مدخلها الرئيسي . وجاء الزمن الذي كان من الصعب فيه أن يتناول كل هؤلاء طعامهم معا).

وأنا أتصور أن مثل هذه التعبيرات تقتل بنية القصة القصيرة لأنها مشغولة بحكي من الخارج ، وليس بإنماء الحدث من داخل بنية القص نفسه ، يقول الأستاذ الكبير يحيى حقي بخصوص تكنيك الأداء الزمنى فى بنية القصة : (نعم إن كل قص هو محمول على الماضي بصورة ما ، ولكن موهبة الكاتب وأصالته تتوقف في مدى القدرة على تحويل الماضي إلى حاضر عبر تكنيكات الفن ، فجر الماضي إلى الحاضر هو جر للحدث إلى حرارته وتلقائيته وحركته).

إن القدرة التشكيلية للغة في القصة التي لا تكمن في مجرد معرفة اللغةأو الإحاطة بقواعدها ، بل الأمر يتطلب قدرة على السيطرة على أسرارها الدفينة وطاقاتها الممكنة حتى يتنادي الوجود كله بين يدى القاص ، ولا يتحقق ذلك من قبيل مجرد امتلاك ثروة لغوية كبيرة ، بل من قبيل امتلاك خبرات روحية وفكرية وكونية سارية في نسغ العلاقات والأشياء من حولنا وإدماجها بصورة عفوية محكمة في الجسد السردي نفسه ، بما يبعدنا عن الإنشائية والثرثرة واللغووكل ألوان الفضول اللغوى والتصويرى، ويقربنا من حتمية التعبير، ودقتهوبساطته معا .

المصادر والمراجع

د. شكرى محمد عياد،القصة القصيرة فى مصر،دراسة فى تأصيل فن أدبى،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٢، ص.

يوسف إدريس،نحن والتجديد فى الفن،مجلة الكاتب المصرى،العدد٥٠، السنة ،الرابعة،١٩٦٥،ص٦٢.

سيسيل داي لويس : الصورة الشعرية ، ترجمة جابر عصفور ، مجلة المجلة القاهرة ، مارس ، ١٩٦٨ ، ص٩٠ .

٤ـ المرجع السابق، ص٩٠.

٥ـ القصة القصيرة ، والقصة الطويلة ، مارتيا والكسندر شواركوف ، مجلة الطليعة الأدبية العراق ، ع٧ ، السنة ٢.

٦ـ د.فاطمة محجوب،الدلالة الحركيةللألفاظ فى الشعر، مجلة الشعر القاهرة،ع١٢،أكتوبر،١٩٧٨،ص٢٣ .

٧ـ السابق،ص٢٣.

٨-فريد الزاهى،الجسد والصورة والمقدس فى الإسلام دار إفريقياالشرق،ط١،المغرب،١٩٩٩،ص٢٧.

٩ ـ دافيد لوبروتون،أنثروبلوجيا الجسد والحداثة،ترجمة محمد عرب صاصيلا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت،ط١٩٩٣،١،ص٦..

١٠- د.لطفى عبد البديع،عبقرية العربية،النادى الأدبىنع٣٤نط١٩٨٦،٢،ص.٤٦

١١- د.محمد على الكردى،نظرية الخيال عند جاستون باشلار، مجلة عالم الفكر،الكويت،وزارة الإعلام،يوليو- أغسطس - سبتمبر،مج١١،ع٢،ص٢٠٨ .

الفصل الخامس
أشكال المفارقة فى الخطاب السردي المعاصر
نحو تأسيس تجريبى للمصطلـح النقدى

يقول عبد الرحمن بدوي واصفا طبيعة الزمان في أطروحته الجامعية عن الزمان الوجودى الذي نحياه (إن الوجود في مشاقة مع ذاته ، التناقض جوهره والتغير قانونه الذي يجري عليه في تحققه ، والتغير معناه المغايرة ، والمغايرة أن يصير الشئ غير ذاته ، وهذه الغيرية معناها وجود التضاد في طبيعة الوجود ، وإذا كان التغير جوهر الوجود كان التضاد من جوهر الوجود كذلك ، ومنطق الوجود يجب – من ثم – أن يكون جاريا على نحو ديالكتيكي ، ولذا كان الديالكتيك بمعنى تحول السياق المنطقي من الموضوع إلى نقيض الموضوع صحيحا فى التعبير عن حقيقة الوجود وهو وحدة المنطق الوجودي ، لا ذلك المنطق القائم على أساس مبدأ عدم التناقض وهو المنطق الأرسطي ، فإن هذا المنطق مجرد فكري مثالي)(١)

هذا يعني أن التغير والتحول والصيرورة والتناقض والهدم والفناء والإحياء والنسبية جميعها تعمل ضمن نسيج حركة العالم الذي نحياه ونتنفسه كل دقيقة وفي أعماق هذه الصفات التركيبية المتجادلة المتغايرة تترامى الذوات الإنسانية بين النهائي واللانهائي ، المحدود وغير المحدود ، الممكن والمستحيل الترانستندالي المثالي والتجريبي اليومي ،

لا يقر العالم ولا تقر الذات الإنسانية في عراكها وحراكها معه وفيه وبه ، يعتري العالم والذات كليهما بنية النقص والنقض التي تترامى وتشتبكفي حركة جدلية تطورية مع بنية الكمال والتحقق ، وفي غيبة

هذا التحقق بل استحالت نعيش علم المفارقات، لأننا نعيش عالم الأغيار والتطورات والتحولات، ومن هنا ستظل المفارقة علامة فارقة للوجود الإنسانى ، فالعالم صيغة من صيغ المفارقة ، يتجلى ظاهره في بنية اللغة السائدة المستقرة التي نتمثل بها العالم ، لكن باطنه الخفي موار غامض وموغل في تجدده اللامتناهي ، وربما كان الخفي أعظم من الظاهر (فما خفي كان أعظم) ، وغالبا ما تقع الحقيقةفي الغياب ، ولا يتجلى من وجوهها في عالم الظواهر سوى ما نحسن تلقيه،أو ما نستطيع إدراكه، أو حتى ما نرغب في تلقيه ، أو ما نطيق إدراكه، أونشتاقه ونتلهف للقاه .

ومنذ أن أدخل سقراط وأفلاطون وأرسطو الجدل إلى المعرفة ، والمفارقة تقع في العمق من هذا الجدل إذ المفارقة في جذورها البعيدة لونا من ألوان الجدل الجمالي والمعرفي ، مثلها مثل الحياة وما تنطوي عليه من جدل وتناقض وتعدد ،ولقد انقسم النقاد والبلاغيون والأسلوبيون وأهل البنيوية فى الخطاب النقدى الغربى والعربى معا طرائق قددًا في فهم المفارقة ورصد تقنياتها الأسلوبية والنقدية والبنائية ، فمنهم من رآها طريقة أو أسلوبا من أساليب الخطاب ،

تشمل الجملة والمفردة والنص كله ، ومنهم من رآها بنية أصيلة في رؤية الحياة نفسها تتجاوز كونها أسلوبا للخطاب الفني إلى إقرارها طبيعة للوجود الإنساني نفسه ، وقد تصور بعض من النقاد أن المفارقة تتجلى في ظروف وتختفي في أخرى ، فهي تنشط في أوقات الأزمات ، والتناقضات التاريخية والمعرفية ، وتسلطات السلطة عندئذ تصير المفارقة توعية جمالية موضوعية تناور بقدر ما تسالم ، وتهدم بقدر ما تبني إنها ظاهر ناعم أملس، يخفي وراءه باطنا خشنا

يضج بالنقد والتأمل والمكاشفة وإذا كان سقراط قد بدأ بقولة (اعرف نفسك بنفسك) فقد كان يضمن ذلك دلالة أخرى أكثر خفاء وأشد أهمية وهي أن معظم الشرعيات الثقافية، والأنظمة الفكرية والسياسية ، والأنساق الرمزية المحيطة بنا ، هي شرعيات وهمية، يكاد يمحى فيها الحد الرهيف الفاصل بين المعنى وانعدام المعنى، بين الشئ واللاشئ ،ففى الوقت الذى أعرف فيه نفسى أكون بالضبط قد خنت نفسى؟!

وفى الوقت الذى أفتح فيه مدارك الوعى واللغة أكون قد شوشت عليهما معا؟! وقد فتح سقراط بهذا الباب واسعا لكي نعي حس الجدل والتعدد والانفتاح الكامن في بنية الأشياء والأحياء وسائر أنماط العلاقات والأنساق من حولنا،فاللغة لامثل الواقع تمثيلا دقيقا ونهائيا بحيث تتلاشى المسافة الفاصلة بين الذات والموضوع، وبين التجربة والحادثة واللغة الواصفة لهما،وبين ذاتى المتحدثة وذاتى الغائرة الملتبسة بذاتها،

فالواقع ليس واحدًا   وأفكارنا عنه ليست واحدة ، وطبيعة القيم التي نعتنقها تحمل الغث كما تحمل السمين ، وتأخذ اتساقها وإحكامها من هذا التدشين اللغوي الإعلامي التداولي أكثر مما تستمده من جوهر الحقيقة ، وصفاء المبدأ ، وصلابة الحق،وسطوع النقاء وقد تطور جدل سقراط على يد " كير كيجار " الفيلسوف الوجودي المعاصر ، الذى قدم بدوره نقدا لاذعا للجدل المركب عند هيجل ، والذي نحابه إلى تجاوز حس الفجوة في هذا التركيب الجدلي بين الذاتي والموضوعي بما يرفع حس التناقض ولكن كيركجار كان يرى التناقض أصيلا في حياة البشر والعالم من حولهم ، ولذلك لم يتفق

مزاج كيركجار مع مزاج الجدل الهيجلي ، ثم تطورت صورة الجدل لدى جميع الفلسفات الحديثة ، لكنها جميعا تسلم بصورة من الصور لعالم الجدل داخل بنية المفارقة نفسها ،

ونظرا لضيق المساحة المتاحة لهذا البحث فلن نخوض في تطور العلاقة المعرفية بين الجدل والمفارقة في الفنون بل سنكتفي هنا بخطوط فكرية وجمالية وفلسفية سريعة تهيئ لنا مدخلا نقديا مناسبا لدراسة بلاغة المفارقة في السرد القصصي المعاصر.

لقد حظيت المفارقة في خطابنا النقدي العربي المعاصر بدراسات جادة كثيرة ليس الوقت متاحا لعرض خطوطها المعرفية والجمالية لكننى أوثر هنا أن أوظف البناء النظري لمفهوم المفارقة كما أسسه الخطاب النقدى المعاصر توظيفا نقديا تفكيكيا من خلال الدراسة التطبيقية التي سنجريها بعد قليل على بعض القصص القصيرة لدى كتاب دمياط، لكن من المفيد هنا أن نشير إشارة سريعة إلى أن ثمة عناصر بنائية ووظيفية لا تتحقق بنية المفارقة إلا بها ومن خلالها، لكنها وردت فرادى منثورة لدى معظم النقاد العرب المعاصرين، ولم أظفر بدراسة عربية واحدة تتناول مصطلح المفارقة فى الخطاب النقدى العربى المعاصر من جهة بناء المصطلح النقدى نفسه،وقد عكفت على دراسة من هذا القبيل وجارى إتمامها لكن ما يهمنا هنا أن نشير إلى أن معظم نقادنا المعاصرين قد توزعوا طرائق قددًا فى معالجة المصطلح، فبعضهم قد درس المفارقة من جهة بنائها وبعضهم درسها من جهة الأسلوب أو من جهة البلاغية،

وبعضهم الآخر قد درسها من جهة الفلسفات الجمالية المختلفة للمدارس الفنية المتعددة ، كما عالجها بعض النقاد من جهة جماليات التلقي ، ولكننا فى دراستما عن المفارقة حرصنا على لم هذا الشمل النقدي المبعثر في بنية بلاغية أسلوبية موحدة متسقة تستطيع تكوين طبيعة البناء البلاغي والأسلوبي للمفارقة، مبينة طبيعة كنهها الجمالى والمعرفى وكوثرة وظائفها وحدود تداخلها وتناميها بغيرها من المصطلحات والمفاهيم النقدية الأخرى و قد تمثلنا هذا التصور بصورة نقدية تجريبية مبدئية فى هذا المخطط النقدى التجريبى المقترح:

التعدد التداخلى للمعنـــــى .

التضـــــاد البنائى لأطر الإدراك .

الخـــداع الازدواجى لبنية الأداء .

أحياز الضحيـــــة .

التعالي الجمالي لخطاب المفارقة .

مفارقات الخطاب وأنساق التلقى .

ونحن لا نستطيع فى هذا الحيز الضيق المخصص لدراسة المفارقة لدى قطاع محدد من كتاب الشمال فى مصر أن نبسط القول النقدى فى هذا المخطط النقدى السابق الذى نقترحه بصورة تجريبية أولية لإعادة بناء مصطلح المفارقة فى الخطاب النقدى العربى المعاصر ولكن ما لا يدرك كله لا يترك كله،فسوف نعرض بصورة مجملة لهذه التصورات.

ولو وقفنا أمام مفهوم التعدد الكامن فى بلاغة المفارقة وجدناه يدفع بها إلى رؤيا بانورامية جدلية نقدية نقضية بما يجعل المفارقة تقع فى العمق من قضايا الحداثة والتجديد والتجريب، وهذا الوعى النقدى النقضى المحدث يدفع ببنية المفارقة باتجاه الإدراك الموضوعي الصلب المحايد والقادر أيضا على الحماس والعقلانية في آن، ولعلنا نتذكر هنا مقولات ماركس ونيتشه عن الوعى المحدث بأن كل شىء صلب يذوب فى الهواء،بما يدفع بنية المفارقة إلى جمع عدة زوايا للنظر فى ذات الشئ الواحد ، إن هذا التعدد مثله مثل زهرة النرد يرينا الحقيقة من عدة وجوه ويخلق حس النسبية والتعدد والغموض في بنية الأشياء والأفكار ، ويجعلنا نرى الإمكانات المتعددة للواقع والذات والعالم ، بحيث ندرك بأن الحقيقة هى لون من ألوان إدراكها فقطولا يمثل هذا الإدراك للحقيقة سوى وجه من وجوهها المتعددة المترامية إلي آفاق لا نهائية

وهذا يؤسس بدوره لإدخال عناصر التناقض والتضاد والتنافر فى بنية وعى المفارقة ووعى الحداثة بوصفها حدودا أصيلةفى بينة حدود الوعي بالذات والواقع والعالم،وإذا تمتعنا بهذا التصور النقدى لطبيعة المفارقة أسلمنا إلى التصور الثالث وهو ضرورة الانتباه والتيقظ لأنماط الخداع والمراوغة والختل الكامنة في جميع صور الواقع والعالم من حولنا والكامنة داخل بنية بلاغة المفارقة ، فليس الواقع سوى طريقة محددة – دون غيرها – من طرق الإدراك شاعت وسادت لظروف معرفية وتاريخية خاصة ، وهذا يجرنا جرا إلى وجوب التمتع بخصوصية معينة فى الوعى أستطيع أن أطلق عليها هنا خاصية (الوعي المنظومى التعددى المفتوح)،القائم على فكرة التداخل والتشعيب والترامى والجدل ، ونقصد بالوعي الجمالى

التشعبى – قدرة الوعي الأسلوبى البلاغى والجمالى فى المفارقة على إيجاد حركة جمالية تعددية تشكيلية مرنة متحركة لا يستغرقها الحماس وحده ،أو العقل وحده أو حتى الحدس والحلم فقط، بل هو وعى جدلى جامع مفتوح يجمع بين حدود معرفية وجمالية وحضارية متضاربة متعددة متداخلة دفعة واحدة ،وقادر فى ذات الوقت عن التخلى عن منظوماته المعرفية والجمالية تحت ضغط رحابة الوعى بالواقع.

وهذا الوعى الأسلوبى التعددى النامى المتحرك أشبه بالوعى الطافى الطوافلا تشله حدود الموضوعية وحدها أو المنهجيات العلمية والثقافية والنقدية السائدة بل هو وعي معرفي جمالى حركي يقظ وحذر معا،يمتد بين جدليات عدة من القبض والبسط قادر على التماسك وزعزعة هذا التماسك في أي لحظة تستدعي وجوب ذلك وبما يصلح اجتهادنا النقدى هنا لتوسيع أفق مصطلح المفارقة فى خطابنا النقدى العربى المعاصر بما عن لنا فى دراساتنا النقدية التطبيقية المتعددة من خلال استقراء أسلوبية المفارقة فى الفنون العربية المعاصرة شعرًا وسردًا ومسرحًا.

فإذا رجعنا إلى تأمل المصطلح فى الفكر النقدى المعاصر نجد أن معظم النقاد شرقا وغربا قد اشترطوا صفات موضوعية ومعرفية وجمالية خاصةفى كتاب المفارقة،كما اشترطوا صفات أدبية موازية في البنية البلاغية والأسلوبية للمفارقة نفسها،فإذا كنا حددنا الصفات الخمسة السابقة في بنية المفارقة فيجب علينا أن نعرف أن هذه الصفات هى ذات الصفات التى يجب أن يتمتع بها كتاب المفارقة أيضا،كما يجب أن نؤمن بأن جميع هذه الصفات المشترطة فى بنية المفارقة أو فى تكوين أصحابها محدودة بالحدود

الفكرية والجمالية التي استقرأت جماليات المفارقة أو وعى أصحابها حتى الآن فى الخطاب النقدى العربى والغربى معا،

ولا يعني هذا أن هذه الصفات الأسلوبية والموضوعية هي نهاية المطاف فلربما كانت فى نظرنا النقدى الخاص بنا بداية مطاف لجولات فكرية وفلسفية وجمالية تؤسس لبلاغة مفارقيه جديدة في الفكر الأدبي المعاصر على مستوى العالم كله، خاصة في ظل انهيار الحدود المعرفية والفلسفية البينية بين العلوم وارتفاع بل اتخاذ نظرية المعرفة المعاصرة من بني الفوضى والتشوش واللاتحدد واللادقة واللامعنى حدودا معرفية أصيلة في بنية العلوم التجريبية والإنسانية معا ، وجميع هذا يهيئ الفكر النقدي المعاصر سواء فى الشرق والغرب معا لتصورات نقدية جديدة ، وطرح رؤى مغايرة تؤسس بصورة جذرية لأبنية جديدة من أخيلة المفارقة وتركيبات النصوص الأدبية وتداخلها على مستوى أبنيتها الداخلية، واشتباكها الموضوعى بالعالم من خلال النظام العلائقي الشبكي الجمالي بما يسمح بخلق لون جديد من ألوان الخيال نطلق عليه (الخيال الشبكى المنظومي التداخلي)

وقد نشرنا دراسات كثيرة لتاصيل هذا المفهوم فى خطابنا النقدى المعاصر، فكل ما نطمح إليه هنا أن نلفت الانتباه النقدي العربي المعاصر إلى أننا على مشارف تغيير معرفي جمالي جذري في بنية بلاغة المفارقة ،

ويجب علينا وعلى نظريات النقد عندنا أن نصغي إصغاء موضوعيا خلاقا للنصوص الإبداعية الجديدة حتى نستقرئ الجماليات والأشكال التخييلية التجريبية المحدثة استقراءا نقديا واعيا ومتعاطفا معا بما يمكننا من تكييف حد النظرية النقدية العربية المعاصرة لصالح حد المصطلح الإبداعي نفسه ، فالإبداع ضرب من ضروب الحرية والمقاومة على مستوى الأشكال والتصورات والرؤى، وهو يطور نظرية النقد أكثر مما يطوره النقد .

علينا أن نعرف منذ البداية بأن المفارقة تمثل لعبة عقلية وجمالية جد معقدة وراقية ، بل تمثل أرقى صور النشاط الجمالي الجدلى ، إنها توتر متواتر بين حدود الواقع وحدود الإمكان ، فهى تحي الواقع بقدر ما تعدمه،وتخلق الحماس الموضوعي التأملي بقدر ما تصادر الحماس الانفعالي الأحادي ، وترقى بالعالم والواقع والذات من الصخب اللغوي العام ، والثرثرة الفكرية المعتادة ، إلى حسن الإصغاء للجدل الجمالى التعددى الصامت والكامن في بنية العلاقات والأنساق والموجودات والحياء من حولنا .حتى نستطيع الإمساك ببينة التعدد والجدل والتناقض الكامنة فى كل شىء من حولنا، وكافة صور العلاقات الثقافية المحيطة بنا.

مفارقة البدائي والثقافي

ثمة جدل جمالى وإنسانى لا ينتهي في مجموعة فكري داؤود (صغير في شبك الغنم) فالكاتب يطرح أشكال القص بوصفها بني جمالية ومعرفية وسياسية وحضارية فى آن ، قادرة على زعزعة الثوابت ، وهدم الجوامد ، وتحريك الصوامت واستجلاب الغياب الفادح في بنية عقولنا وأرواحنا وأنظمتنا الثقافية والحضارية العربية

إن مجموعة صغير في شبك الغنم حوار جمالى وجودي بقدر ما هي أشكال من القص المحكم ، و هى قلق روحي فادح بقدر ما تمثل رغبة جمالية تشكيلية حثيثة للقبض على الروح الأخطبوطية للواقع والعالم، ذلك أن الشكل الجمالي للقص يمثل محاولة جمالية تشكيلية ومعرفية وجمالية باهظة لإضفاء شكل ما على العالم ، حتى ينقله الكاتب من مجال السديمية والفوضى ، إلى مجال القصد والنظام ، ومن عبثية التفكك إلى صرامة الشكل الدال ، لست أدري لماذا يستبد بي هاجس نقدي يجعلني أختلف اختلافا نوعيا مع معظم النقاد الذين عالجوا هذه المجموعة القصصية الفريدة المدهشة ، فبعضهم قد عزاها إلى تجسيد هموم المهمشين وأوجاع المسكوت عنهم ، وبعضهم قد نحا بمعظم دلالاتها إلى الاغتراب والضياع خارج الوطن ، بينما ارتأى البعض الآخر في المجموعة مزيجا من هموم الاغتراب خارج الوطن

وهموم المسكوت عنهم داخله ، لكنني أحب أن أرى هذه المجموعة من خلال ضوء نقدى جديد، أو أن أراها من خلال مفتاحها الجمالي الأصيل ، أقصد بنية تشكيلها الفني وما يترامى إليه من دلالات ومعاني مرئية ولا مرئية، وإذا كان جولدمان ينطلق من العلاقات الاجتماعية المحددة لظرف تاريخي معين ليبحث التناظر الموجود بين علاقات المجتمع وبنيات النص فإننا سننطلق من منظور (يبير زيما) الذي طور من نهج جولدمان بما جعله أدق وعيا بجماليات النص إذ (ينتقل الناقد من البنية النصية إلى البنية الاجتماعية وهو موقف له دلالة إذا يجعل الناقد في قلب النص الأدبي مباشرة حيث يتصور(يبيرزيما) إن النصهو الذي يفسر القوانين التي تتحكم في المجتمع وتعكس رؤيتها للعالم)(٣).

ذلك أن هذه المجموعة يتناوبها بلاغة المعنى واللامعنى معا داخل بنية التخييل السردي وما يترامى إليه هذا التخييل بوصفه عالما جماليا ومعرفيا بديلاً للواقع والذات، وليس مجرد مواز جمالى لهما ، ذلك أن التوازي الرمزي الجمالي مع بنية الواقع يحتفظ بقرائن من الود والوصال معه ولو بدرجة من الدرجات

أما استبدال الواقع العيني بكافة أنساقه المعرفية ، وأنظمته الاجتماعية والسياسية والحضارية ، بالواقع التشكيلي السردي ،

فذلك يشير إلى إزاحة عالم ، وإحلال عالم آخر ليكون بديلا عنه بالكلية ، ومن هنا يكمن التجديد السردى فى هذه المجموعة القصصية المدهشة،وتكمن أيضا حدة الهجاء السردي الصاخب في هذه المجموعة ضد كافة صور الأشكال السياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية التي تكتنف الوجود العربي من جميع أقطاره ، لتضفي عليه وعيا ثقافيا وقيميا خاصا، وربما يحضرنا في هذا المقام أعمال سردية أصيلة كتبت في ذات المجال – أقصد :مجال الكتابة من خلال اوطان الآخرين،او ما عرف فى سردياتنا العربية المعاصرة (بالبلدة الأخرى) التي ارتحل إليها الكتاب ، ارتحال عيانى او تخييلى، أمثال(مراعي القتل) لفتحي امبابي والخليج وزوينة لمحمد جبريل ، والبلدة الأخرى لإبراهيم عبد المجيد، والسماء كم هي بعيدة لإبراهيم صالح ، وعصا أبنوس ذات مقبض ذهبي لمحمد عبد الله الهادي وغيرهم ، لكن يظل هناك باستمرار هذه العوالم السردية الأصيلة والفارقة بين الكتاب الأصلاء الجادين ، ومن ضمنهم فكري داؤود في (صغير في شبك الغنم) بل يكاد يقف فكري داؤود – وحده

فيما أظن – في قدرته على خلق منطق سردي آخر لجدل الاغتراب يختلف عن معظم العمل السردية السابقة، لن التخييل السردى لدى فكرى داؤود يرتفع بمفهوم الاغتراب من مجرد تصوير وتجسيد المعاناة الروحية والفكرية للاغتراب ، أو حتى معاناة الانتقال من بنية ثقافية وسياسية وحضارية إلى بنية ثقافية عربية أخرى ،

وكأن الاغتراب منحصر في شقة البعاد بين مكانين جغرافيين ، أو موقوف على معاناة هذا الازدواج الروحي والفكري والحضاري ،إنه يطور مفاهيم الاغتراب والثقافة والذات والواقع بصورة نوعية فى هذه المجموعة،وحتى نقرب الصورة إلى القارىء الكريم علينا ان نطرح فكرتنا السابقة عن الاغتراب،حتى ندرك الرؤى السردية السابقة على فكرى داؤود وما أنجزه الكاتب من بعدها إنجازا متفردا فى هذه المجموعة المدهشة.

فى البداية نقرر بأن مفهوم الاغتراب قد تطور في الأدبيات الفلسفية المعاصرة بما جعلنا نطور مفهوما خاصا بنا في دراستنا للدكتوراه ، وهو (مفهوم الانفصال) وقد رأيناه قادرًا على وصف جوهر الواقع العربي المعاصر فى مصر خلال الفترة/ ١٩٥٠ - حتى الآن .وقد جردنا هذا المفهوم من تصورات فلسفية واجتماعية وسياسية متعددة، سواء على المستوى الفلسفى والاجتماعى الغربي أو الفلسفى الاجتماعى العربي، وقد تبلور المفهوم بصورة أقرب إلى الدقة من خلال اجتهادات كل من (هيجل وماركس ودور كايم واريك فروم وملفن سيمان، وأدورنو وهوركهايمر، وغيرهم، و(مفهوم الانفصال)

يتضمن منظومة من التصورات الفكرية والنفسية والاجتماعية من مثل (العجز ، افتقاد المعنى، اللامعيارية ، العزلة الاجتماعية ، الاغتراب ، افتقاد العلاقة مع الآخر ، افتقاد الحاجة إلى التعالي والإيجابية المبدعة ، افتقاد الحاجة إلى الانتماء ،غياب تكوين الهوية والتفرد غياب التوجيه العقلي والمعنوي)(٤).

ومن خلال تراكب هذه التصورات الاجتماعية والنفسية والفكرية والسياسية الدالة جميعها على الاغتراب بكافة صوره استطعنا أن نطور مفهوما فكريا قادرًا على إستعابها جميعا وهو مفهوم الانفصال سواء كان انفصالا عن الواقع أو عن الآخرين أو عن الذات نفسها أو انفصال مؤسسات الواقع بعضها عن البعض وسيشكل هذا المفهوم فيما أرى معاناة شعورية وفكرية متعددة المستويات لدى الراوي- الكاتب حتى لنلحظ ذلك متجسدا في كافة مكونات الفضاء السردي لديه من شخوص وأحداث وزمان ومكان وسرد ومن أجل تجسيد هذه المعاناة الشاملة ابتكر الكاتب شكلاً جمالياً معقدا كان اقدر على تصوير الدلالة المركزية في روايته فاستخدم تعدد الأصوات والتداعيات الداخلية والمونولوج الداخلي وإعلاء حسن المفارقة والتناقض على بنية المكونات السردية في الأعمال السردية السابقة على قصص فكرى داؤود(صغير فى شبك الغنم) أو روايته المدهشة الجديدة(عام جبلى جديد) مشكلة الدلالات المركزية لهذه الروايات،

كما نرى عبر بنية الفضاءات السردية لهذه الروايات ـ نرى هذه الدوائر المتعددة المتشابكة من بنية المفارقة والتعارض والتضاد نراها على مستوى الأشخاص والأحداث والزمان والمكان بما يعمق جدة اغترابهم وانفصالهم عن العالم الاجتماعي المحيط بهم.

لكن فكرى داؤود يرتفع ببنية التخييل السردى القائم على الانفصال والتناقض والمفارقة الاغترابية بين الوطن الأم إلى الوطن الغربة،إلى بنية التخييل السردى التجميعي، القائم على المفارقة السردية الأسلوبية – بين الثقافى وعلاقته بالبدائى والشفاهى، (وترتبط السمة التجميعية للسرد ارتباطا وثيقا بالاعتماد على الصيغ لتقوية الذاكرة ، فعناصر الفكر والتعبير الشفاهيين لا تميل إلى أن تكون وحدات منفردة بسيطة ، بل إلى أن تأتي على هيئة عناقيد من الوحدات كتلك العبارات المتوازنة أو المتعارضة سواء كانت في جمل بسيطة أو مركبة)(٥)

ومن هنا ينبع تفسيرنا النقدى لشكل المتواليات القصصية القائمة على التداخل بين ما هو ثقافى وما هو بدائى، كما يخلق فكرى داؤود بنية سردية تأملية نقدية لاتعتمد الحكى السردى كما هو مالوف فى صور الحكى المعتادة بل يعتمد صورة من صور الحكى السردى أستطيع ان أطلق عليها هنا(السرد العاري) أو (سرود الظل)التى تستنضب أقصى ما فى بنية الواقع الثقافى والجمالى والمعرفى المحيط به،

فيدخل السرد بصورة جبرية دائرة سرد الصمت المبين،أو سرود مكنونان الظل التى تستشرف مكنون الكائنات والموجودات بعيدا عن صورها الثقافية المعتادة فى بنية الواقع والعقل العربى المعاص، إنه يعتمد ويتعمد السرد فى القصة القصيرة لديه سرد الأشكال العارية الخالية من بهرجات وزخرفات التشكيل الكتابيى لأنماط التسلط الرمزى المحيط بنا، فالسرد عند فكرىداؤو يتلبس ذاته السردية الخاصة، ويتلبس الأرواح والتصورات والتخيلات الغائبة عن عقولنا

وأرواحنا وثقافتنا، إن ما نطلق عليه هنا(السرد العاري) هو أشبه بالدخول فى تجريبية البياض الوجودى حيث نتلاقى مع الحقيقة الوجودية وجها لوجه دون انساق رمزية مسبقة،وتصورات معرفية مسيطرة،نحن نتواجه بحقيقة البياض العارى للوجود: حقيقة الواقع والقيم والعلاقات ، والأنماط والأعراف، والعادات والنساق والنماذج، إنه يغسل العالم من شوائبه وأطره، ويخلصه من أدرانه الفكرية وكدوراته الأيدولوجية، وأدواته الثقافية الرمزية العامة ليخلق على عينى التخييل السردى التجريبى من جديد.

إن فكري داؤود لا يجسد الاغتراب من جغرافيا إلى جغرافيا أخرى، كما توهم أو تصور معظم النقاد الذين عالجوا مجموعته القصصية ولا أريد أن أحدد هنا بعض النقاد دون بعض فجميعهم تجمعهم رؤية نقدية واحدة مكرورة،وإن اختلفت فى بعض تفاصيلها لزوم اختلاف عقول البشر، لكن داؤود يجسد اغتراب الحضارة العربية والثقافة العربية، ويسائل بنية العقل العربى كلها من جذورها،وإن انطلق أيضا من تاريخيته وحضارته وعلائقه الثقافية المحلية،إنه ينقل فكرة الاغتراب من حيز الوطن إلى حيز الثقافة،ليقرر لنا أن الاغتراب هو مجدر إحلال نمط ثقافى استلابى محل نمط ثقافى إيجابى، إن السرد العاري لدى فكري داؤود يحلق بقدر ما يحدق ، ويحدق بقدر ما يحلق ، إنه يحلق في أفق إنساني وجودي تجريبى كلي بقدر ما يحدق في علاقاته الحضارية التاريخية الخاصة، إنه يعلو بالبسيط اليومي إلى الأسطورى والمجازي الخالد ومن هنا كان التخييل السردي لدى فكري داؤود موازيا للفعل الإنساني نفسه ، وموازيا للوجود العربى نفسه، وكاشفا عن الصمت الخلاق الذي يملؤ خبايا الواقع واللغة

والذات والعالم،لقد خاصم الكاتب الثقافة الرسمية وانحل فى بنية فجواتها وشروخها انحلال وجود لا انحلال لغة، انحل فى الكائنات الحية من حولهن

ليهجو واقعنا العربى وثقافتنا العربية المعاصرة، وقيمنا العربية، هجاءًا مرًا قاسيًا،ربما كنا أقل وجودا من أجدادنا القردة، وربما كنا نتلهى على طوال سنوات الحداثة العربية بعض القشور نولم نكن جادين حقا حتى نلامس القاع الصخرى للحياة الحقة المنتجة، ومن هنا خاصم هذا الكاتب المدهش الواقع والحضارة والثقافة وانحل فى بنية الكائنات الحية من حوله متمثلا فى عالم القرود،مفجرا هذا الصمت الذي حذفته وغربته حضارة الكلام والانفصال والتنميط والقولبة ، إن السرد يفكك الأسس التقليدية السائدة للاغتراب كما قلت ، بقدر ما يحدق في أسبابه ، ويمسك بتلابيبه الداخلية الجوانية التي تجتاح كافة صور العلاقات الثقافية والإنسانية التي ترسم سطوح العالم والواقع الخارجي إنه يزعزع الطمأنينة الزائفة ، والكلام الذي صار تغطية على الوهم الشائع ، وترسيخا رمزيا لأنماط القيم العامة ، إن أحداث وشخصيات وأزمنة القص تسير وفق نمط فعال من المشاركات الوجدانية الخالصة إن التخييل السردى هنا تواصل صميمي مصغي ، لا يشوبه شوب اللغة وأشكال الثقافة الكتابية ، كل شئ يسير في بطء وتلقائية وحميمية وعفوية مع جسد الطبيعة، في مقابل الحياد اللغوى الموضوعي الخارجي والموغل في اغترابه وانفصاله.

إن الراوي يمارس تفكيكا سرديا هائلا لجمع مكونات العقل العربي الأخلاقي والسياسي والاجتماعي والحضاري بعد أن انفك عن هذا العقل انفكاكا قاسيا موحشا، إن السرد القصصى عند فكري داؤود يصادر الواقع والذات والعالم لصالح الطبيعة والعفوية والحميمية، إنه يرى اللاواقع فى عمق الواقع، ويصادر هذا العالم بقدر ماصادر إنسانيته ووجوده، إن الفن يصادر الأشياء والموجودات وأنماط العلاقات السائدة لصالح إحيائها من جديد ، إنه يهدم ليبني ، ويميت ليحيي فهو خلق سردي في النهاية إن لجوء الراوي لتجسيد حياة الطبيعة وما يمور في أعماقها مورا من أحداث وتصورات وأفكار وشخصيات وزمان ومكان – كل ذلك يؤكد عمق المعاناة لدى الراوي الذي احتضن العالم الطبيعى من حوله واستغرق في أحداث القرود والجبال والطبيعة ، ومن هنا كان الحفر السردي الرمزي في عالم الطبيعة حفرا سرديا تخييليا لمساءلة أنماط القيم والثقافة التي دجت بها الحضارة الكتابية روح العالم من حوله ، ومن هنا كان اتجاه السارد نحو تعرية القوالب والأنماط والأعراف التي استغنت عن الروح بالجسد ، وعن الكينونة بالامتلاك ، وعن الطبيعة بالثقافة ، وعن التدامج الطبيعي الحي بالتحليل والتراتب الطبقي الحاد،فى هذه البلاد العقيمة التى ارتحل إليها أو ارتحل منها، ليس هناك فرق يذكر بين المرتحلين عن أوطانهم فيها(مصر)،أوالمرتحلين عنها إلى أوطان أخرى يرتحل عنها أبنائها فيها أيضا(السعودية) السقوط الحضارى والثقافى واحد من المحيط إلى الخليج ثمة نشيج عربى فاجع يترامى من المحيط على الخليج، يتضح هذا في صور المفارقات السردية المتعددة بين عوالم وأحداث ومواقف تباينة، ومن خلال هذه المفارقات السردية العديدة يفجر الكاتب ركود العالم

المحيط بنا ، يصب في شرايينه القلق ويمدد في أعماقه النشاط والتوتر ، وإذا كان جاك دريد يقول : (ليس هناك علامة لغوية قبل الكتابة) فالتخييل السردي المعانق للطبيعة أو المفجر لها من خلال أعماق الثقافة الكتابية ، ثقافة التنميط والنمذجة – كل ذلك يشكل مع مقولة دريد السابقة مقولة تخييلية سردية موازية لها قوامها فيما يرى اجتهادنا أن كل علامة لغوية سردية أصيلة لدى فكرى داؤود وغيره من الكتاب الكبار تعيد الواقع بكافة صوره وأشكاله الثقافية لعالم ما قبل الكتابة، إلى العالم الحسي الطازج الخام ، العالم الملآن بالنشاط والحيوية والاتساق إننا نعود إلى طبيعتنا وطبيعة الأشياء من حولنا ، بقدر تأملنا فيها ، وانفصالنا عن جميع صور اغترابنا التي خلقتها على عينيها الأنظمة الثقافية والأنساق الرمزية والتراتيبات السياسية من حولنا .

إن الأنماط الثقافية ، والأنظمة القيمية التي تحيط بعقولنا وأرواحنا وجميع صور وجودنا، تكتفنا من كل جانب ، إنها صارت بديلا رمزيا عن وجودنا الحسي الحي المباشر، وتكمن مفارقة السرد عند فكري داؤود في كيفية الرجوع بالروح والخيال والوجدان والعقل وجميع صور حساسيتنا الإنسانية إلى اتساقها الطبيعي وامتلائها الحسي اللامحدود ، إن الواقع قد امتلأ بالإكراهات الثقافية الرمزية التي تراكمت على نشاط وروح الحياة حتى لفتتها عن جبلتها وهويتها وتوترها الحي الخلاق ، فيعيد التخييل السردى لدى فكرى داؤود مناجزة الإكراه الرمزي الثقافي . بالتخييل السردي الطبيعي ، فلن يفل الحديد إلا الحديد ، إن التفكير في حساسيتنا الروحية من خلال الصورة التخييلية السردية يعيدنا تارة أخرى إلى الطبيعة الكتلية والتزامنية والتداخلية للوجود، وهو يمثل هنا الابتكار السردى لدى

فكرى داؤود، والكتلية السردية بين الذات والطبيعة، تنفي الجزئية و تناوىء الانفصالية إن الصورة السردية لدى الكاتب ترى الأشياء والأحداث والناس بوصفهم ذواتا حسية فاعلة ، وليس مجرد أنماط من السلوك ،وقوالب من التصورات ، كما تبدو حركة الزمن السردي فى المجموعة،ملتصقة ببنية الحدث لامتنامية من خارجه،فهى جزء منهه غير منفصلة عما يحدث ، إن الحركة وما يحدث فيها يقيمان في لحظة سردية واحدة

لقد قلنا من قبل بأن فكري داؤود يرتفع في أشكاله السردية التي يطرحها في هذه المجموعة عن هذه التصورات التقليدية لتجسيد السرد المغترب الذى عنى به كثير من الروائيين العرب المعاصرين في مصر وخارجها ، وليس الوقت كافيا لعرض كثير من الأعمال السردية التي جسدت هذه الرؤى ، لكن يكفينا هنا أن نحدد الفارق التشكيلي والدلالي النوعي الكيفى بين أشكال السرد لدى فكري داؤود وغيره من روائي الاغتراب في سردنا العربي المعاصر، وهذه النقلية السردية النوعية لديه تتمثل في الانتقال ببنية السرد من تناقضات الأمكنة والأزمنة و الأنساق الحضارية والثقافية العربية المتعددة ، إلى مساءلة بنية التناقض والتفكك والانهيار الكامنة في بنية الثقافة العربية والعقل العربى نفسه، لقد وعى فكرى داؤود بحس الفنان الخلاق، بأنه لا فرق في هذا التناقض والسقوط والفوضى بين بلد عربي وآخر،الكل في الهم شرك ، ومن هنا فقد ارتقى الكاتب بمنطق الجدل السردى المغترب من بنية الانفصال ليسائله من خلال بنية الاتساق الثقافى العربى الزائفة والممعنة فى أسطوريتها ومراوغتها الأخطبوطية، إن فكري داؤود يعتني فى أشكاله السردية بمساءلة العقل العربي المعاصر، يريد أن يحرك أوجاعا دفينة،ظننا أننا نسناها وأوهاما عامة متشابكة ومتسقة ومعقدة

ونظن من خلالها باننا متسقين مع أنفسنا وواقعنا والعالم من حولنئ في القسم الأول من المجموعة والذي عنونه السارد(صالحة وابن القرود) تأتي قصص (في حضن جبل متعدد الرؤوس – شغب – صغير في شبك الغنم – عرس – من أحاديث البر – طلقة برية – مناوشات على وجه الصباح) حيث تتعدد صور المفارقة السردية بين ما هو طبيعي ، وما هو ثقافي من خلال بنية الفضاء السردي، والكاتب يوظف شكل المتتالية السردية المتنامية غير أننا لا نلحظ لونا من ألوان الاتساق الجمالي والدلالي بين القسم الأول من المجموعة والقسم الثاني الذي عنونه السارد بـ (طعم الفستق) وأنا لا أقصد هنا انبتات الأواصر الجمالية والمعرفية بين القسمين بما يوقع التناقض والتفكك في البنية الشكلية للمجموعة، بقدر ما أقصد اضطراب النمو الجمالي الموحد بين العلمين، والاضطراد التشكيلي الدال بين القسمين ، فعلى حين يبلغ التشكيل السردي مداه وذورته من الكثافة والتشابك والانفتاح الجمالي والدلالي في القسم الأول ، نراه يهبط هبوطا ملحوظا وغير مبرر جماليا في القسم الثاني ، وكان من الأولى أن يضم الكاتب قصة (أغنية حزينة للعصافير) إلى مجموعة القسم الأول كما أنني عانيت معاناة شديدة في وعي دلالات وأشكال بعض القصص في القسم الثاني لكني لم أفلح ومنها قصص (أولياء ومريدون – بنات الإفك) .

في قصة (في جبل متعدد الرؤوس) تبدأ الجملة الأولى بداية قدرية (جمعت المقادير بينهم – بدا التباين كبيرًا بين ملامح ثلاثتهم اجتمعوا على الوطن الأم ، وعلى إعارة طال انتظارها ، وعلى تلك الديرة – القرية – البخيلة بني أدم ، وبالجمال والأغنام والغزلان ، والكريمة كرما طائيا بأسرابه ، ذلك الجد القديم القرد)، ليس ثمة

إرادة أو قصد فيما حدث ، نحن مخلوقات غير فاعلة ، تنتفي الغاية من وجودنا ، ويرمينا القدر حيث يريد ، وعندما تكتمل الأحداث والسياقات ، تبدأ في وعيها وممارساتها ونقدها أحيانا ، ولكن يبقى الوعي سابقا على الماهية باستمرار فيما تطرحه البدايات السردية هنا، حيث نجد السلطة لا الحرية ، التنظيم لا الطلاقة ، النمذجة والتقنين والمؤسسة ،لا الفردية والإبداع والقدرة على ممارسة أشواق الذات.

هذا ما نتبنيه في هذا المطلع السردي وسيظل ممتدا على طوال البناء السردي لهذه المجموعة ، لكن الفن غير الواقع ، الفن يرفع الواقع إلى واقعية الحقة ، ويرصد إمكانات وطاقات بديلة تكون كامنة في بنية الواقع نفسه ،

قد تبين ولا تبيين وعندما احتدمت بالكاتب أزمة تحقيق الذات في عالم رمزى أسطوري في وحشته ووحشيته قرر أن يخلق عالمه السردى البديل و لكن لن يستطيع أي كاتب جاد أن يجاوز واقعه إلا من خلال وعي عميق متعدد المستويات لبني واقعه الحضاري الذي يتحرك فيه ومنه وإليه ، إن القدرة على المجاوزة مرتبطة بالقدرة على الوعي والاكتشاف والحفر ، ومن هنا جاء هذا الالتصاق السردي بجسد العالم نفسه عند فكري داؤود ، الالتصاق بروح الجبال والوديان والبراري والمخلوقات وكان الجبل هو بنية المكان القصصى، ذلك الصامت الأرعن الطافح بالأسرار والدلالات والغوامض هو العالم الجمالي والمعرفي البديل، عن عالم وحشى في قيمه ، أسطوري في عنف مناوئته للآخر ، عالم دشنته حداثة تكنولوجية شائهة خرجت من رحم الثورة النقطية بولادة قيصرية ، فلم تتنامى المجتمعات التقليدية العربية الحديثة سواء فى الخليج

أوغيره من الأقطار العربية ـ على تفاوت فى الدرجة بالطبع ـ نموا طبيعيا ، لم تتفكك عن بناها المجتمعية التقليدية في الاقتصاد والسياسة والثقافة والاجتماع ،لتعيد بنائها بناءا هيكليا كليا من داخل بنى المجتمع، بل نبتت نباتا تغريبيا منة خلال الاستلحاق التكنولوجي والحضاري بالحضارة الغربية نفسها إن التطور العمراني في دول الخليج ، بله البلاد العربية جميعا لم يكن نتيجة حضارية حتمية لأسباب عمرانية طبيعية، بقدر ما كان تفككا ذاتيا ، وتناثرا تكنولوجيا ، وعلوقا بأجساد الآخرين وقيمهم وتصورات أنساقهم الفكرية .

ومن هنا كان هذا الانعزال الموحش الفاجع لهؤلاء المدرسين المعارين حسين وصلاح والراوي وإبراهيم ، فبعد أن عجزوا عن خلق شروط حريتهم المادية والاجتماعية في وطنهم أرادوا أن يستبدلوه بأوطان أخرى فإذا هم مثل المستجير من الرمضاء بالنار ، الوطن العربي كله يسبح في جحيم واحد وإن اختلفت درجات جمره من قطر إلى قطر ، ومن هنا لا نستطيع أن نتأمل هذا التشكيل السردي لدى فكري داؤود على أنه انعكاس جمالي لتجربة الاغتراب وأوجاع المهمشين ، كما تصور معظم نقاد هذه المجموعة ، بل نستطيع أن نرى التشكيل القصصي من خلال مدخل أكثر جدية ، وأعمق تأملا ، أقصد من خلال هذه المفارقة الكامنة كمون السرطان في بنية الواقع العربي المعاصر بين الثقافي والطبيعي ، والتي تعكس بصورة من الصور أوجاعا جمالية ومعرفية عديدة بين عنف السلطة ، وأشواق الحرية، إن فكري داؤود في قصة (جبل متعدد الرؤوس) يترامى إلى الطبيعي الكوني ليعيد مساءلة الثقافي والرمزي والسياسي إنه يحس عافية عقولنا وأرواحنا من جديد ولعل السارد

كان دقيقا في مقطعه السردي السابق عندما آلمه بخل القرية والديرة بالبشر ،فاستبدل الشر وما يتعلق بهم بالطبيعة، ومن هنا كانت الإشارة السردية للمفارقة بين بخل الواقع بالبشر، وثراء الطبيعة بالحيوية والطلاقة،

ولعل هذه المفارقة سوف تتنامى على طوال البناء السردي لهذه المجموعة متخذة أشكالا سردية أكثر عمقا وأصالة ولكن ما يهمنا هنا منذ اللحظة الزمنية الأولى للسرد وقوفنا أمام كائن طبيعي صامت لا يحد مكانه حد وهو الجبل، إذ ينفتح المكان هنا على الأبدية ، وينجر إليه الزمان الذي ينطوي بدوره على غرائب الأحداث وعجائب السلوكيات والتصرفات البشرية والطبيعة معا .

إن فكرى داؤود يعيد إلينا (صعلكة السرد) من جديد،الصعلكة بفهومها الجمالى والمعرفى إن القص يضعنا منذ اللحظات الأولى في عالم التمرد والتأمل والمراجعة والكشف ، بل يضعنا في عالم النصبة والصمت بتعبير الجاحظ ، الذي اعتبر النصبة وهي الحال المبنية بغير لسان أحد مراتب البيان والتصوير،والكاتب فكرى داؤود ينقل هذه المستويات التصويرية، لهذه النصبة من مستوى الإبلاغ السردي العادي إلى مستويات التخييل السردي القادر على التحديق في الواقع إلى درجة الدخول فيه حقا، وكشف اللثام عن الأسرار القادرة على هز ثوابت الواقع ومراجعة كثير من تصوراتنا وأفكارنا وقيمنا عن ذواتنا وذوات الآخر وصورة العالم من حولنا ، لعلنا نتذكر هنا صورة جبل ابن خفاجة الأندلسي، الذي وقف أمام جبله الأرعن الطماح الذؤابة ، الباذخ في جلسته مطاولا أعنان السماء بغواربه والتواءاته ، إن فكري داؤود عندما يجعل الجبل متعدد الرؤوس فهو ينذرنا منذ البداية بعوالم متعددة من التفكير والتأمل

يذكرنا بآلام وآمال ثرية ، ولنتأمل لوحات السرد، يقول السارد بضمير الغائب واصفا صالحة وعلاقتها بالطبيعة السعودية من حولها (ثلاث نعجات نحيفات مكسورات الخاطر – لصالحة – يقتتن نباتات شيطانية هزيلة حول البيت في سفح الجبل حدوة الحصان يتعاون – النعجات وصالحة – على الحياة – يمتد خروجها إلى الشعاب القريبة .... بحزم الحطب تعود ، لا يبدو من خمارها سوى حبتي عينيها جريئتين حادتين فكأنما تتحديان القهر والتقيد وقلة العدل) .

إن عزل الجسد عن الحياة في المشهد السردي السابق له دلالته الحاسمةإذ لا يظهر من جسد صالحة غير عينين حادتين بدتا لتنظران إلى القهر وقلة الحيلة أكثر من النظر إلى جسد الحياة نفسه ، إن تجلى الجسد بهذه الصورة هو تجلي لطبيعة الأنساق الرمزية التي عنيت حضوره الفاعل على هذه الشاكلة الوجودية المنعزلة والمعزولة فى هذه البقعة من العالم، ولعل في تصوير السارد هذا العناق الجسدي بين صالحة والقرد ما يردنا بعمق إلى هذا الهدر الوجودي الفادح لكينونة الإنسان نفسه ،وخروجه عن طوق ذاته ليرتمي في أحضان جسدية كونية مطلقة إننا نفرط في أجسادنا وعقولنا وأرواحنا عندما لا تنفتح انفتاحا حيا مع جسد الواقع ، وجسد الثقافة ، وجسد التواصل الاجتماعي الخلاق ،

إن خروج جسد صالحة عن بنية الأجساد الآدمية لترتمي في حضن قرد هو خروج لجسد المجتمع كله لاحتضان عالم بديل قد نجد فيه الأمن والعدالة ، ولكنه خروج أشد وطأة ، وأقسى حرمانا من الانطمار المطلق تحت غطاء الجسد غطاء مطلقا ، إننا عندما نكون محاصرين من الداخل ، نقفز قفزات قاتلة إلى الخارج ،لكننا نخدع

أنفسنا بالحركة، وهنا لابد أن نقرأ دلالات ما وراء السرد ،فالتخييل السردى يترامى دائما إلى ماورائه، فالسرد هنا يفرق تفرقة عميقة بين الجسد السياسي ، والجسد الإنساني فعندما تتقولب الأجساد البشرية في غواشي القهر والحاجة تتحول إلى جسد خارجي ، جسد بيولوجي ، يتجلى الجسد بوصفه معطى خارجيا لا ننتمي إليه ولا ينتمي إلينا ، يصبح الجسد هنا علاقة فجة عبر سطوح الخارج ، لا علاقة حية مشتعلة عبر عناق الروح والفكر والجسم .

يجب ألا ننظر إلى هذه المنظومات الثلاثة (الروح – الفكر – الجسم) بوصفها وحدات منفصلة في بنية الكائن الحي ، بل هي تمثل في جوهر الأمر هذا التداخل الكلي الحي لوحدة الكائن في مباشرته لذاته وواقعه وطبيعة الحياة من حوله ، وهو أمر يعكس في النهاية جسد المنظومات السياسية والاجتماعية والفكرية والحضارية التي نتجسد بها في العالم ، أو يجسدنا الواقع من خلالها ، ولنتأمل مشاهد سردية أخرى لدى الكاتب

حتى نتحقق مما أوردناه هنا ، يورد السارد في قصة (من أحاديث البر) مفارقات سردية عدة بين مكونات الجسد الطبيعي للقردة حال تفاعلها مع أحداث الحياة ومكونات الجسد الآدمي في علاقته بواقعه يقول السارد واصفا بضمير الغائب حال الآخر – القرد في رؤية جسده: (كانت ذارعها اليسرى موضوعة فوق كتفه – ذلك الذي نبهتنا صرخته بينما تلتف ذراعه هو اليمنى حول ظهرها واصلة من تحت إبطها الأيمن لتنام أصابعه فوق صدرها وأصابع كفه اليسرى تشارك أصابع كفها اليمنى التشابك ، تدب الحياة في نصفها العلوي ، بينما نصفها السفلي مدهوسا يزحف فوق الأرض كقطعة خيش قديمة

تأخذ حفتها التي تساوي خطوة واحدة من الزمن ما يساوي دهرا من العذاب يسيطر عليها أنين ممتد يصب الألم في العظام).

وفي مقابل هذا الاحتفاء الحي الدافق بالروح والعناق والتواصل في جسد الطبيعة ممثلا في جسد القرد المجروح في مقابل ذلك: يقف الجسد الآدمي معزولا باردا فجا يقلص طبيعة النسق القيمي والثقافي الذي ينتمي إليه ويعبر عنه، ويرسم رؤيته للعالم من حوله، يقول السارد على لسان سعود واصفا حال القردة المجروحة:

قال سعود – الذي لم تبد ملامح وجهه تأثرا يكفي من وجهة نظرنا:-

ربما راحت (تتغالس) على أحد راكبي السيارات الغريبة .

إن المفارقة الفادحة بين التصور الآدمي الفج لأنين الجسد ، والتصور الحيواني الطبيعي الدافق بالحنان تعيدنا بقوة إلى مدى السطحية واللاعقلانية والقسوة التي تجتاح النظمة الثقافية للبشر، في مقابل الحنان والرحمة والتعاطف الخلاق بين أجساد الحيوانات التي لم تدجن بعد في أنساق رمزية ثقافية تجفف فيها منابت الوعي ، ومرامي العطف ، وانظر إلى هذا التعاضد الجسدي الحيواني الفياض حول جسد القرد المجروح (من حول القرد – الزوج – الذي نال منه الإرهاق والحزن كل منال كانت هناك قرود أربعة متفاوتة الأعمار ، تلف بها وتدور أرجلها وتربت أيديها ظهري كل من والديهم المكلومين) .

إن هذا التشابك والعناق والحنو في تعبيرات (تلف بها وتدور أرجلها وتربت أيديها الظهور – كانت ذراعها اليسرى موضوعة فوق كتفه – بينما تلتف ذارعه هو اليمنى حول ظهرها واصلة من تحت إبطها الأيمن لتنام أصابعه فوق صدرها) . إن هذه الصورة السردية النافذة التجسيد لروح الطبيعة في حنوها على الجسد ،

وتراميها إلى ما ورائه وانغلالها فى نبع الحياة الكامن في أحشاء الجسد تعمق حس المفارقة والتناقض بينها وبين وعي البشر بأجسادهم ، ورؤيتهم لجسد المجتمع والواقع وأنساق القيم التي تحكم بنية الوعي لديهم ،

نرى هذا في تعليق أحد أفراد القصة وهو صلاح الساخر على مشهد عناق القردة المجروحة قائلا : (يعني فاتن حمامة يا خي ، كان سؤاله الساخر موجها إلى القرد الزوج الذي ما تزال محاولات مساندته لامرأته مستمرة).

ثم في لمحة جمالية عبقرية من السارد نراه يعلق على ما حدث :

انخلق حوار في غير أوانه .

حسين: يا رجل !! بلا فاتن قل مرفت أمين ؟

صلاح: سيدة الشاشة يا جاهل ألا تعرف ؟!

حسين: والله يا صلاح لو وقع بصرك على صدر وساقي مرفت وهي خارجة على السلم الحديدي لحمام السباحة في أحد أفلامها لقلت حقي برقبتي .

صلاح: أنت...حسين: بل...).

وفي مقابل هذا الهذر والتفكك والتراخي فى رؤية الأجساد الآدمية، نرى الجسد الحيوانى حارا متدفقا بالانسجام والاتساق والحياة، يقول السارد مكملا وصف حال القردة المجروحة:

(الزوج يطلق إحدى صيحاته بين الفنية والأخرى ، والتي لا تعي عقولنا بالضبط أهي تفريغ لشحنة كبت ما بداخله ؟ أم طرد لمزيد من الإرهاق الذي ينهش قواه ، أم ترى ممن يطلب العون ؟؟)

إن المتأمل في هذه المتقابلات السردية الجسدية بين وعي الطبيعة بجسدها ووعي الثقافة ممثلة في تصورات البشر يدرك مدى التفاوت الفادح بين التصورين مما يثير عديدًا من التساؤلات والكشف والحفر على حقيقة الأشياء والأفكار.

إن أشكال حضور الجسد في الحيز الطبيعي أو الثقافي يؤدي بنا إلى تحليل أنظمة الحياة وأنظمة الثقافة ، أشكال المجتمعات البشرية وطبيعة نظام القيم السياسية والاجتماعية التي تحركها ، وطبيعة الأشكال الطبيعية التي تتجلى في الطبيعة من حولنا .

إن الجسد في العالم الطبيعي وكما يتجلى في السرد السابق يبدو حيا متوهجا بالروح والتواصل الفطري الخلاق ، بينما يتجلى في الأجساد البشرية بوصفها رموزا لطبيعة البني الثقافية التي أفرزتهم فيبدو الجسد فجا ميتا يتراكم عبر الحوار الفج السابق في غلظة بيولوجية ، لا يتواصل مع الروح ، بل يكون مجال تعليقات خارجية كما حدث مع أبطال القصة ، لا يبدو الجسد هنا ملتفا حول روحه ، ولا تبدو الروح طالعة من نضارة الجسد ، الجسد تراكم وسطوح وبرودة وليس تدامجا وأغوارا وفعالية ، إن الكاتب فكري داؤود يريد إن يناور الواقع العربي المعاصر من داخله ،عبر مكوناته الحميمة

المتمثلة في جسده وجسد ثقافته إن الكاتب عندما ينغل في أعماق السرد مصورا جميع التفصيلات الجسدية عبر سياقات شعورية وفكرية متعددة فإنه لا يخلق شكلا قصصيا فقط ، بل يخلق شكلا وجوديا أيضا ، إن الشكل القصصي هنا هو شكل العالم ، وأي تخثر وانفكاك وتناقض في بنية الجسد السردي ، هو تخثر وتفكك في بنية الواقع نفسه ، يقول السارد معلقا على ما حدث بضمير الغائب الذي يتيح له فرصة خلق مسافة موضوعية لتأمل ما حدث:

(استولت سيرة تلك الأسرة (القروية) على اهتمام هذا الجمع الآدمي الغير متسق (مدرسان وبدوي أمي يجيد كل أنواع الصيد ، بنت يتيمة تمتلك جمالا خاصا ترقب عيونها المشهد من موقع آخر مجاور تشتهيه كل النفوس ، أطلق مسعود قسما أن ينهي هذا الهراء – من وجهة نظره – بنفسه مستعينا بعيني بندقيته).

إن الإنسان هنا لا يشارك في روح العالم ، وجسد الواقع ، إنه مخلوق فج التصور يرقب العالم في حياد الأموات ، بل يتعدى ذلك إلى سطوة الاعتداء متمثلا في رغبة سعود في إطلاق النار على الروح والخلق والتعاطف الطبيعي الحيإن الإنسان لا يقتل نفسه فقط بل يقتل غيره أيضا إن صورة السلاح التكنولوجي هنا في جدله مع الطبيعي تجسد لنا مأساة الحداثة العربية بصورة عامة ، ومأساة الإنسانية كلها بصورة خاصة ، ويؤكد لنا أن الحضارة الكتابية لم تكن وريثا شرعيا خلاقا للحضارة الشفاهية والطبيعة ، إن الإنسان عندما انفصل عن الفطرة بالفكر وعن الممارسة الحية بالتأمل البارد وعن التدامج الحي بالأشياء بالانفصال عنها – عندما فعل الإنسان المعاصر ذلك لم يكن متحضرا بقدر ما كان متخلفا ، تحضرت الآلات ، وانحطت الذوات ، تقدم الإنسان من خارجه ولم ينمو من داخله ، صار الوجود قشرة براقة فاقدة للمحتوى الحيوي النشط

إن الثقافة والرموز تقتل بقدر ما تحي ، وتخفي بقدر ما تظهر ، إن الطبيعة والفطرة كانا يشاركان في السر والتسامي والتعاطف ، أما الثقافة والعقل فكانا يفضان حرمة السر ، ويهزآن بالروح والخيال والشعور ، لقد فرحنا أن أخضعنا العالم والواقع من حولنا لرؤانا وتصوراتنا وأنساقنا، ونسينا في خضم هذا الفرح الزائف بأننا نشارك في وليمة اغتيال ذواتنا وهدم أرواحنا ، وممارسة الوجود بوصفه موضوعا لا حياة نشطة خلاقة واستمع معي إلى كيفية مشاركة الجسد الطبيعي في عرس الحياة وزهوها وفتوتها وارتباط لذة الوجود بحيوية الجسد فى القصة البديعة(عرس) حيث يصور السارد في قصته شجارا جسديا بين قردين للفوز بالحبيبة والسيادة،يقول السارد:

(علا الغبار أرض المعركة ، راحت تسمع صرخات متألمة وارتطامات عنيفة للأجساد بدا قرص الشمس مصغرا يتعجل الرحيل ، خمدت حدة الغبار بعض الشئ ، وصلت للآذان صرخة ألم أسيانة انخلقت لها قلوب الرعية ، رحلت غبشة الغبار كلية ، كشفت عن الدماء المتفجرة من عين ذلك الذي سيطر عليه الوهن وتشبع جسده بسواد صفة مزيج من العرق والتراب ، واستغرقته محاولات مستميتة لتخليص بدنه المنهك من تحت كتلة العضل المفتولة ، ثم راحت به أقدامه متثاقلة في اتجاه الغروب ، عندها ارتفع تهليل المبايعة للملك الجديد) .

ربما يمسك القارىء قلبه حتى لا يتقافز من صدره وهو يقرأ هذا المشهد السردى البرناسى الصارم فى تشكيله التصويرى،ففي هذا المشهد السردي الرائع الذي يكاد يكون تقطيرات جماليا خالصا ، وسيطرة تشكيلية موغلة في اقتصادها التعبيري نتبين كيف تتحول

طقوس الصراع الجسدي الحي إلى حياة ، وكيف ترسم الأجساد نفسها بعرقها ودمائها وغبارها ملحمة الحياة نفسها ، هنا لا نجد المفارقة والتناقض والتفكك في بنية الطبيعة بل نجد الاتساق والتداخل الحي الصاهر لبنية الكائنات والأحياء حقا إن البقاء للأقوى بالمفهوم الغرائزي الوجودي للحياة ولكن بنية الثقافة العربية عندما أطرت أجساد البشر وعقولهم وأرواحهم ومرامي خيالهم في أطر ثقافية خادعة بل موغلة في أسطوريتها المغتربة – قد حولت مظاهر الصراع والحركة والحياة بين البشر إلى أشكال للضبط والقهر والانحباس الوجودي لم يعد التنامي في بنية الثقافة والذات والواقع للأقوى ولا للأصلح صار الصراع للأخدع والأروغ ، استبدلنا الغرائز بالتقاليد ، والروح بالوهم ، والخيال بالكوابيس صار سفرنا خبط عشواء وذلك مايتجلى في قصة (سفر) التي يبدؤها الكاتب بحالة التقوقع والضؤولة والمحو ، يقول السارد على لسان طفلته المستوحشة من سفره .

(متقوقعة كانت في حجر جلبابه ، قالت وهي فيما يشبه الحلم :

أبي – لا أحب البرد ، البرد يؤلم عظامي

تأكدت يد الوالد من بسط طرف فستانها الصغير فوق ساقيها النحيلين ربتت اليد الأخرى ظهرها قال:

نحن في عز الصيف يا منى

قالت : لم السفر يا أبي ؟

قال : لآتي لكم بفلوس كثيرة

قالت عيناها: أبي هاهي الفلوس الكثيرة، ماذا تريد ؟!

ومن بين أصابعها المرتجفة تسربت شلناتها الفضية التي كانت تسكن حصالتها الصغيرة)

لقد عنون الكاتب لقصته بالسفر،وهو عنوان حمال أوجه ، تتعدد فيه الاحتمالات والتأويلات ، وحسنا فعل الكاتب عندما أراد بنا هزة القلق وعدم التسليم إلى يقين المعنى الواحد ، وقديما قيل إن بالسفر سبع فوائد ،

لكن الكلام القديم كان متسقا مع ذاته وحضارته ، أما السفر العربى المعاصر فقد انفك عن أهدافه وحضارته معا، صار السفر العربى المعاصر سفرا باتجاه الأشياء والمشتريات والممتلكات ولم يعد سفرا باتجاه الذات حتى يكون فيه الفوائد.

إن السفر الحديث عند فكري داؤود سفر فيه الغرائب المؤذية المنتجة والعجائب المردية البناءة لا الفوائد الضحلة والفرائد الهشة ، نحن تفكر بنا الأشياء والتصورات كما يروج له الواقع المدجن والمسيس ، ولا نفكر في الأشياء من خلال ذاتها فكرا نقديا متواصلا ، حتى تنتهي حدتها الاستهلاكية المتطرفة ،إن التحكم القيمي المعاصر فيما تبين قصة (سفر) هو تحكم خارجي سطحي هش لم تعد القيمة نابعة من الداخل الحي الخلاق نحن عبيد الحضارات الأخربلا صناع حضارة خاصة ، يقول محمد أمين العالم فى كتابه (مفاهيم وقضايا إشكالية) : (لقد أصبح الإنسان الحديث يسعى لاستحداث كل

شئ في حياته دون أن يكون وراء ذلك الاستحداث أي جديد أو تغيير حقيقيين ، بل هو مجرد تغيير مظهري جزئي ترفي استهلاكي ، بل لقد أصبح هذا التغيير المظهري بديلا عما ينبغي أن يتحقق من تغيير جذري حقيقي لحياته ، وهكذا باسم عبودية الحداثة تغيب الحداثة ، ويتكرس النظام السائد ويعيش الناس في حداثة زائفة)(٦) .

إن الراوى يستهلك حياته من خلال ساعات عمله التى هى ساعات عمره لشراء الأدوات، التى يرى فيها ضرورة لتحقيق سعادته،فى حين انها استلاب لسعادته، فيحدث نوع من تسلط الإنسان ضد ذاته،يقول هابرماس فيلسوف الحداثة(تتدخل الهيمنة والسيطرة إلى داخل الوعى الفردى ذاته بعد ان اكنت تأتيه من الخارج، ويصبح افنسان متسلطا على نفسهنويفقد حريته فى اختيار صورة الحياة التى تتفق مع إمكاناته،والتى تساهم فى تقدمه الروحى والإنسانى ويعتقد توهما ان حريته هى ان يفاضل بين السلع الاستهلاكية التى يختارها بمحض إرادته وهو فى الحقيقة قد اختارها نتيجة للدعاية التى تحيط به من كل جانب)(٧).

لقد أبان فكرى داؤود فى قصته(سفر) بأننا لا نسافر سفرا قاصدا ، نحن نسافر إلى غير غاية ، نحن نفرط في الروح والالتصاق الحميم ، لننشئ علاقات وجودية في هيئات عينية ممسوخة متمثلة في صورة المال ، أو إعطاء الحياة رفاهية فارغة ، نحن نعاني من اختلاط الاتجاهات ، فنتصور الحياة الحقة سفرا لجمع الأشياء ، بينما تتسرب الحياة من بين أيدينا ، وترتجف الطفولة كما صور السارد في نهاية قصته نحن نستخدم أجسادنا ضد أجسادنا ، وعقولنا ضد عقولنا . ونمارس عدا تنازليا معينا، نرى هذا أيضا في عنوان القصة البديعة: (عد تنازلي)

حيث تنعقد المفارقة منذ عنوان القصة ، المفارقة بين أن نعد أرقامنا أو أرقام وجودنا لأعلى على حين يكون عدنا لأسفل دون أن ندري ، نحن نخترق الموت إذ نخترق الحياة ، إن (حسبة الحياة) مهزوزة في تصوراتنا حيث الأب المسافر يداعب ابنته بالعد على أصابعه من خلال سؤالها عن وقت انتهاء غربته ، وإنهاء سفره يظل يعد لها على أصابعه دون أن يتكلم إنها طفلة صغيرة لم يكبر وعيها لتأطير الحياة في أرقام وصور وأنساق بعد ، فيلاعبها الأب بلغة الجسد الصامتة الناطقة الموجعة معا ، إن المراوغة والوهم هما عماد وجودنا ، نحن نظل نجمع الأرقام، ونستخدم الأرقام، بينما نحن في الحقيقة نقضي على أجسادنا وقوانا ونلاشي بهجتنا، إننا كما سافرنا من قبل سفرا غير قاصد، نتحرك في وجود تنازلي أيضا ، وجود لا يصعد إلى أعلى أبدا ، إن المفارقة هنا بين الرقمي الإشاري لدى الأب المغترب، والحسي الجسدي لدى الطفلة النضيرة يجسد هذا التناقض الفادح بين أفكارنا عن الحياة والحياة في ذاتها ولذاتها ، إن اغتراب فكري داؤود ليس اغترابا جغرافيا كما قلت من قبل: يعاني فيه وطأة الوحشة بين بلدين جد مختلفين قيما وثقافة وحضارة ، وليس اغترابا رومانسيا مثاليا يعاني فيه واقع الكاتب شقة الاتصال بالمثال ، وليس اغترابا واقعيا اشتراكيا أو نقديا أو حتى جدليا .

إن اغتراب فكري داؤود اغتراب ثقافي قيمي حضاري ،اغتراب فى جسد الثقافة نفسها،ينتمي إلى تيارات ما بعد الحداثة التي أولت الجسد عناية فلسفية وجمالية كبرى بوصفه عودة جذرية لأنثر بولوجي الوجود الحسي للإنسان ، كيف نتجاوز التجريد إلى التجسيد ، كيف نهرب من الأرقام لنلتصق بأرواحنا وأجسادنا وجسد الواقع من حولنا ؟ يقول الفيلسوف الهندى الدكتور ديا كريشنا:(إن الإنسان لا يوجد في عالم مجرد بل في عالم يخضع دائما لنظام اجتماعي وإلى حد كبير له

مغزى اجتماعي ، لكن بالرغم من النظام والمغزى الاجتماعيين الذين يجدهما الإنسان جاهزين أمامه منذ مولده ، فإن عليه أن يعيد هذا التنظيم وذلك المغزى مرة أخرى من خلال نظريته الفردية)(١٣)،ومن خلال صدع الذات للواقع وتفكيك الخيال لأنسجة الأنساق الثقافية المحيطة بنا استطاع فكري داؤود أن يعري عالم الكبار من خلال حكى عالم الصغار، من خلال الأسئلة الفلسفية البريئة والمدهشة التى طرحتها طفلته لقد صمتت اللغة السردية على طوال القصة ارتبكت الأنظمة اللغوية أمام دهشة الطفولة ، ومارس الكاتب كشفا سرديا رائعا بما يعيدنا تارة أخرى إلى ما أطلقنا عليه من قبل(السرد العارى) وقد تم ذلك من خلال لغة الجسد فى القصة ، متمثلة في أصابع الراوى التي يلاعب بها طفلته إذ يجيب عن سؤالها ، إنها إجابة من وراء حجاب ، إجابة الحرج الغلاب

وليس هذا الحرج والصمت وتعطيل اللغة غير اكتشاف للمفارقة الهائلة بين عطب النظام اللغوي السياسي والاجتماعي والمادي ، وطلاقة الجسد الطفولي ، لقد حدثت القطيعة بين الكاتب ولغته ، وبين سؤال الطفلة وإجابة الأب ، ومن ثمة كان على الفنان الكامن في داخل الأب المجيب أن يأخذ العالم على عاتقه ، لكي يعيد تكوينه من جديد من خلال لغة حية اشارية جسدية بدلا من إن يكتفي السارد بتقبله على علاقة وعبثه وتخثره إن انسلاخ الكاتب عن لغته فارًا إلى لغة الجسد ، هو انسلاخ للعالم عن نظمه وقيمه .

إننا أنظمتنا اللغوية والثقافية والسياسية في جميع قصص فكري داؤود تمارس ضغينة مقيتة ضد أنفسنا وضد الواقع ، وضد جميع صور الحياة من حولنا والكاتب إذ يكشف ذلك عبر التخييل السردي يعيدنا من جديد بتعبير رولان بارت إلى (درجة الصفر فى الوعى والرؤى)، وهو ليس صفرا على الحقيقة كما يقول بارت لكننا نقترح هنا مقولة أخرى تتمثل فى درجة (الصفر المنهجي الخلاق)

فالسرد إذ يمحو شرعية المؤسسات الثقافية ، والأنظمة الرمزية التي تؤسس للوعي والذات والواقع – يبث من خلال التخييل واقعا بديلا ، إنه يمارس آليات الهدم والبناء معا،

وهنا تكمن القيمة المعرفية والجمالية للمفارقة فى الفن حيث تتجلى وظيفة الفن الأساسية كما يقول الدكتور ساسين عساف في: (رؤية الأشياء وليس النظر إليها ، فالعالم يبقى بين يدي الفنان مادة طبيعية يستخدمها للتعبير عن نفسه ، يحل بها ، ويحلها فيه ، يضفي عليها مشاعره ، يلونها بدمه لا يقبل صورها الناجزة لا ينسق أحوال فكره وشعوره وفقا لها ، بل يسعى جاهدا لتنسيقها وفقا لأحواله في تحديده المطلق والمجرد وإضاءة المعتم في الخارج وفي الداخل)(٨) .

إن الفن نوع من المحو الخلاق ، والنفي المنظم ، والهدم البانى،إن إفراغ الواقع العربي والبني الثقافية من محتويات الوهم، ورموز الخداع ، وشائهات التحديث الحضاري الهجين هو إعادة جمالية لتأسيس هذا الواقع من جديد ، وفق أسس معرفية وإنسانية جديدة والمفارقة

إذ تلحظ تناقضات الواقع وانفكاكه عن ذاته تحرره من الشرعية الوهمية حتى ترقى به إلى وجوده الحقيقي الفعال، ومن هذا المنطلق كانت بلاغة المفارقة عند فكري داؤود قائمة على مفارقة المشاهدة التهكمية الاحتجاجية لا المراقبة الحزينة ، مفارقة الانغلال في حسيات العالم وتفاصيله المرئية واللامرئية،

وليس مفارقة التأمل المثالي المغترب كما تصور معظم نقاد هذه المجموعة ، بل ترقى بلاغة المفارقة عند فكري داؤود لتكون مدخلا جماليا ومعرفيا كليا يرى الكاتب الواقع الحضاري العربي والإنساني من خلاله ، وقد شاهدنا ذلك من خلال مفارقة الألفاظ والصور والأحداث في بنية السرد.

مفارقة الحسى والتجريدى

لعل الكاتبين محمد شمخ وعبد الوهاب الشربيني يقعان قريبا من بلاغة المفارقة البدائية والثقافية عند فكري داؤود ، ولكنها أقرب إلى ما أطلق عليه "بلاغة مفارقة الحسي والتجريدي " .إن عبد الوهاب الشربيني في (إنسان عادي) ومحمد شمخ فى (لسع النعناع) يجسدان صورا سردية عديدة للمفارقة نجد هذا لدى عبد الوهاب الشربيني في قصص (احتراق – العبيط – شطرنج – إنسان عادي) ولدى محمد شمخ في قصص (ساعة العائلة – لسع النعناع – عصافير) .

وفي البداية يجب أن نقرر بأن المفارقة السردية فيها شيئية حية مراوغة على مستوى الاصطلاح وعلى مستوى التلقى معا، حقا يتوقف استيعاب أحياز أثر الضحية وخداع وتناقض الإدراك على سعة أفق القارئ من جهة ، كما يعتمد على رهافة الحس الجمالي

الجدلي عند السارد من جهة ثانية ، لكن تظل بلاغة المفارقة خارج أطر الاصطلاح والتلقى وداخله فى وقت واحد، وربما كان اجتهادنا فى نحت اصطلاح(الوعى التعددى الطافى) مدخلا لحل هذه المعضلة الجمالية والنقدية الكامنة فى بنية المفارقة، وإذا كان (مويك) قد ذهب إلى أن المفارقة في الأدب بصورة عامة أمر لا مفر منه ولا يحتمل الجدل ،

فنحن نشايعه أيضا مع فريق النقاد الذي يذهبون مذهبه غير أننا لا نسلم ببلاغة المفارقة للكاتب بمجرد امتلاكه حسا جماليا ومعرفيا جدليا فلكي يتحول هذا الحسي الجدلي إلى بنية مفارقة سردية على الكاتب أن يرقى بالجدل الجمالي والمعرفي إلى الأفق الأسلوبي التشكيلي للمفارقة .

إن المفارقة تشكيل صارم قبل أن تكون إدراكا جدليا لتناقض الذات والواقع والعالم، أما اختلاف النقاد حول إدراك صفات المفارقة وأشكالها وألوانها ، فأمرلا أعول عليه كثيرا ، لأنني أتصور أن أشكال المفارقات الجمالية في الفنون لا تتناهى لأنها ببساطة مفتوحة على الحياة التى لاتتناهى مفارقاتها، ففي العالم مفارقات جمالية بعدد ما فيه من أدباء وفنانين ،بل بعدد ما فيه من احياء وأشياء وجوامد وصوامت، وصور التناقض والتوتر والتضاد لا تتناهى في جسم العالم نفسه وتركيبات الذات والواقع ، بل لا نغالي كثيرًا إذا قررنا بأن الوجود الإنساني نفسه لون من ألوان المفارقة، والنظريات العلمية التجريبية والنظريات النقدية هى لون من ألوان المفارقة، فكما نؤرخ لحياة الأفكار فى العالم بانها حياة العقل، أحب أنا الآخر ان أؤرخ بأنها حياة الحمق أيضا ،

وإلا بالله عليك قل لى مثلا لماذا يزيد الناقص؟؟ الأنه كامل؟؟!! إننى أرى فى هذه الدراسة وغيرها أن إدراكنا العلمي الموضوعي للواقع والتجارب وألوان الوعي يعد لونا من ألوان المفارقة طالما هناك هذه الشقة البعيدة .بين بنية الرموز والأفكار بوصفها تعبيرا عن العالم ، وتجلى العالم في ذاته عبر أشيائه وأحيائه الدالة بغير لفظ ، والمبينة بغير بيان ،العلوم والأساليب مفارقات مفتوحة على الجمال والحياة.

وقديما فرق أبو حامد الغزالي تفرقة دلالية عميقة وأصيلة بين تصورات عديدة للدلالة فرأى أن (هناك المتصور اللفظي ، والمتصور الذهني ، والشئ في ذاته وطريقة اتصال الذهني باللفظي بالعالم) وإننى أرى أيضا بانه عبر هذه المسافات الرمزية والتأويلية الطويلة للإمساك بدلالات العالم، يغيب كثير من ملامح الذات والواقع والعالم أيضا وتتجلى مفارقة التعبير بصورة مأساوية ، تتسق وتعبير النفري (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة) ،أضف إلى ذلك أن بنية الوجود الإنساني نفسه بنية أنطولوجية متعالية ، دائما تطمح الروح للأعالي لتتحقق ، فإذا تحققت بعض مطامحها ، زاد ثراؤها الروحي والفكري من جهة ،

وتعمق أخدود الشوق إلى امتلاء أوسع وأعمق فتتوق إلى امتلاء أكثر خصبا من جهة أخرى ، فالاتساق كادحإلى مثله الأعلى كدحا حتى يلاقيه ، والنظريات العلمي كادحة إلى إدراك أعماق الواقع وتداخله ، لكن الحياة تعلو على النظرية باستمرار، واللغة تكدح للإمساك بجوهر الأشياء وأكناه الأحياء ، ولكن تفر من بنية اللغة أية لغة أجمل ما في الوجود ، أقصد منطقة السر في كل شئ ، وتستخلص من كل ما سبق إن الحياة بقضها وقضيضها ، والكائنات والأحياء

والأشياء تنطوي على التناقض والتوتر والتعدد والتعالي في بنيتها التركيبية الداخلية ، ومن هنا فلا مفر من بنية المفارقة .

ويبقى الأهم فيما نحن بصدده هنا في كيفية تجسيم وبناء جماليات المفارقة في النص الأدبي نفسه، لدى الكاتبين عبد الوهاب الشربيني ومحمد شمخ وفى البداية أحب أن أقرر بان الكاتبين يتمتعان بحس جمالي موضوعي تأملي قادر على إزاحة أنساق وعلاقات العالم المحيط بها إزاحة إرجائية ، لا إزاحة إعدام للوجود ، إنهما يرجئان استقرار الواقع والعالم ،ويعلقان مفاهيمه وتصوراته ليجريا من تحتها تيارا جماليا ومعرفيا دافقا من الشك في قيمه ، وهز ثوابته وزعزعة أساساته ،

فهما يمتلكان حسا جماليا مركبا مكنهما من إدراك منطق الفجوات والتمزق في النسيج الإنساني والواقعي والثقافي والسياسي من حولهما وإذا كان (جورج لوكاتش) قد أرجع عمق حس المفارقة في الغرب إلى سكوت صوت الإله هناك ، مما أنضج الفرد وجعله أكثر قدرة على التحرر من سطوة الأنساق الرمزية وإجراء يد الشك والتدمير فيها ، فإنني على العكس من (جورج لوكاتش) أرى أن عمق حس المفارقة لدينا في خطابنا السردي العربي المعاصر قد اشتد وتعاظم أثره بعد أن استبدل حكامنا وأنظمتنا الثقافية ، وأنسقتنا السياسية المطلق الإلهي بالمطلق السياسي ، وصادروا حرية الإبداع لصالح إذعان الإتباع ، وتلقائية وعفوية الروح والفكر والخيال لصالح إكراهات الثقافة وتحكمات العقل ، وقوامع الرموز،وضوابط عدم خدش الحياء الرسمي العام استبدلنا جميع ذلك بالصدق مع الذات والواقع والتاريخ،فآثرنا الذى هو أدنى على الذى هو خير.

ومن هنا كان هذا الحفر الجمالي التركيبي لدى الكاتبين الشربيني وشمخفي اليومي المألوف والحسي والجسدي المسكوت عنه بغية إعادة كشفه واكتشافه من جديد، أو قل الحفر الجمالى والمعرفى في كل ما يمت إلى منطق الفجوات والتمزق ، وعوالم الصمت ، وأشواق الغياب، والتفاصيل الحسية الشعبية المهملة من قبل المؤسسات الرسمية العامة، ولعلنا نلحظ بدايات هذا الخروج على المألوف ومفارقة الوعي الجمالي لأنساق وعي العالم لدى عبد الوهاب الشربيني في قصة (تسليم وتسلم)

حيث يدافع بطل قصة سليم عن لون من الحياة يكون الموت أشرف منها ،إنه ميت على قيد الحياة ، ولعل اسم البطل ((سليم)) يوحي لنا منذ البداية بمفارقة محتواه ، فهو ليس اسما على مسمى كما تقول العامة ، فهو على الرغم من أنه (سليم رجل سليما الطوايا) كما تبدأ الجملة الأولى من القصة لكنها بداية خادعة ، ظاهرها الاتساق وباطنها التمزق والانقسام والاضطراب والبطل المتسق مع ذاته الضائعة – وغالبا الأموات لا يحسون بموتهم – يستغرب من اختلاف الآخرين عنه ، يقول الكاتب في المقطع الأول من قصته:

(سليم رجل سليم الطوايا ، في كل مكان مستغرب عند قراءة الصحيفة مندهش ، يطاطئ الرجل يلمع حذاءه ، يقول سليم لنفسه : ما لهم لا يرضون بشئ ألا يتخذوني قدوة ، مثلا ، عاش الملك ، مات الملك ، أحيا – قامت الحرب ، قام السلام ، أمارس حياتي العادية).

إن البطل هنا هو الضحية الأولى للمفارقة بين حياة ملؤها الذل وضياع الذات في عبوديتها الطوعية للنظام الرسمي العام ، وبين موت يتجرعه ليل نهارولا يكاد يسيغه ، إن لعبة المخادعة بين باطن غائب ، وحاضر زائف تفجر بنية المفارقة على طوال بنية السرد في

القصة يقول البطل سليم (لأنني مؤمن فأعاشني الله عيشة راضية ، هو يحبني دون شك ، بشهادة الناس ما دمت بعيدًا عن كل ما يشيين).

حتى صورتنا عن الله تأخذ صورة الثقافة التي تنتمي إليها أكثر مما تستمدها من عظمة الله نفسه ، إن إيماننا مدجن لأنه إيمان متصنع ومصنوع على عيني النظام الرمزي الثقافي العام ، لم يعد الإيمان مجاهدة وصراعا، وتجربة واتصالا مستمرًا ، صار إيماننا تسليما خانعا للنظام،أو للمفتى الرسمى العام، وليس تسليما حرا لله تعالى ، نحن نحسن الظن بأوهامنا ، ولسنا حراصا على تبديد عجزنا أكثر من حرصنا على مكننة أفكارنا ، وأوتوماتيكية إتباعنا للآخر المهم في الأمر كله أن بطل القصة يمارس حياته ممارسة طبيعية تماما من وجهة نظره هو ، ويتعجب من قلق الآخرين.

فعندما تأتي زوجة سليم بفعل مشين نراه يسأل الآخرين ولا يسأل نفسه عما يجب أن يتخذه نحوها من قرار ، يقول له رجل الدين اقتلها فهي آثمة ، ويقول له المثقف ، كيف لم تعلم إلا مؤخرا ، ويقول له رجل جاء يسعى من آخر العمر، بعد أن طحنه القهر، دع الأمور تجري في أعنتها ، إذن سليم ليس سليما لقد باع نفسه ومن هنا كان عنوان القصة موفقا للغاية عندما صدر الكاتب العنوان بالفعل المضارع ، فما حدث لسليم هو أشبه بطقوس بيع نفس بشرية للنظام الثقافي والسياسي والاجتماعي العام ، إن ثمة مفارقة مروعة بين فعل التسليم في عنوان القصة ، وفعل الاتساق مع الذات الضائعة على طوال البناء السردي .

إن فعل التسليم يتم هنا وفق طقوس إرادية لبيع الذات والحياة الخاصة لصالح الحسن الغوغائي العام، لصالح (الهو العام المجرد) (وهو فيما يرى هيدجر كيان جمعى يلغى هوية أفراده بحيث أن أى شخص يستطيع أن يمثل الآخرين،فإذا تسائلنا عن ذلك الشخص المجهول الذى نشير إليه بالكلمة(who) سنجد غنه ليس هو هذا الشخص ولاذاك، ولا الإنسان نفسه ولا بعض الناس ولاحاصل جمعهم جميعا،إنه المحايد neutrer إنه الناس the theyويمثل هذا الآخر أوهذا الوجود الهلامى بالنسبة للإنسان إغراء أو غواية temptation للتخلص من عبء المسؤولية الخاصة لحساب مسؤولية عامة يصبح فيها الفرد مجرد راس فى القطيع البشرى)(٩).

وقد أحسن الكاتب صنعا عندما أنهى قصته نهاية سردية موفقة بقوله : (وأخذ طفله وسار بعيدا بعيدا لداخل المدينة ، واندمج وسط الضوغاء) إن السارد يصور بطله هنا جزءًا من روح القطيع العام ، وأنساق الحشود البشرية النائمة إنه أحد السائرين نياما ، فالأموات لا يحسون ولا يتكلمون وما أنت بمسمع منفي القبور ، فقط الأحياء الذين ينتمون إلى عالم اليقظة ، إن فعل المفارقة في بنية السرد ينبع من أن البطل (سليم) يعيش حياة ظاهرها السلامة ، وباطنها التفسخ والاضطراب والحيرة ،

ولعلنا لو حفرنا عميقا في البنية اللغوية لاسم سليم في موروثنا اللغوي القديم لوجدنا أن معنى " اللديغ " ضمن معناها ، فالسليم في الأصل هو اللديغ بسم الأفاعى، لكن الأصول قد غابت، بعد أن دجن التداول الأيديولوجى السائد أصول المسميات ، وعفى عليها

بمسميات رمزية جديدة ، تتسق والنظام الثقافي الأخلاقي السائد ، أكثر مما تتسق وروح الإنسان أصل الأسماء والمسميات والوجود كله ، لقد أبان لنا الكاتب الفارق الهائل والمؤلم بين أنظمة ثقافية ، وأنسقة قيمية تشتق قيمتها من قيمة الإنسان نفسه،وأنظمة ثقافية أخرى تتخذ من جسد الإنسان وروحه وقدسيته لعبة قاسية ووحشية لتشتق منه سيادتها وتسلطها . ونرى ذات المفارقة لدى الكاتب في قصته (العبيط) حيث نرى هذا الازدواج الوجودي المقيت في ممارسات البشر ، نلمحه في الغش المادي والمعنوي والفكري بين الابن والأب والعامل والابنة ، فالسقوط في الامتحان كان موازيا للسقوط المادي في حادثة السرقة إن الظاهر يسير في سلام ، أما الباطن فهو يعج في قتام، إن ظاهرنا غير باطننا ، وكأن حال القصة يقول لنا دعونا نتواطؤ ضد بعضنا في صمت مبجل ، دعونا نتوقر داخل نظام عدالته مجروحة ، وكرامته مستباحة ، وهو نفس العالم الذي يكشف الكاتب عنه في قصة (شطرنج)

ويكفي أن تتداعى إلى مخزوننا الثقافي والاجتماعي بعض القيم الكامنة في لعبة الشطرنج نفسها ، وصراع الجنود والملوك وباقي المكونات الاجتماعية والثقافية الدائرة فوق رقعة الشطرنج نفسها ، إنها لعبة عقلية راقية تذكرنا بلعبة السياسي ، لكن العقل السياسي لا يلعب للإمتاع ، بل يلعب للإخضاع .

إن عبد الوهاب الشربيني يقيم مفارقة بين الموجود الوهمي المراوغ المتمثل في رغبة البطل في خلق طابور خامس وما يجتره هذا الطابور من لغو الأفكار والتصورات وبين حسية الوجود ، وفعل الحياة ذاته متمثلا في جسد المرأة التي يلاحقها وتلاحقه ، إن ذات

البطل موزعة بين التفاصيل السردية الحسية ، وبين اللغو والأوهام والوجود الكلامي الفارغ إن القصة تجسد لنا اللغة السائدة في واقعنا الاجتماعي بما هي لغة قائمة على الإغواء والإغراء ، لا الامتلاء والتواصل ،إن ثمة نمطا من (شطرنجية الوجود) نحياه يتم فيه توزيع الأدوار الماكرة فقد وجدنا ألوانا من هذا النمط الوجودي المتناقض بين ورع الأب ومحافظته الزائفة ، وحسية الحياة الطاغية ، ووهمية الطموح لدى البطل ، إنها ذوات موزعة تمارسها الأشياء ولا تمارس هي الأشياء حينئذ تصير الحياة لعبة ماكرة ، ولعل في خلق الكاتب لبنية التضاد في الجملة الأولى من القصة بين فعل النظرة ، وبرود التذكر ما يعمق هذه الرؤية النقدية ، يقول الكاتب في مستهل قصته:

(نظر النظرة الأولى ، تذكر كلماته ، النظرة الثانية حرام ، نظر إليها الثانية وضحك في سريرته كنجيب الريحاني ، لقد وقعت في الحرام ، لقد دخلت الجحيم أخذ ينظر إليها تغدو وتروح ينحسر عنها ثيابها ، ينظر إليها النظرة الثلثمائة) .

إن الكاتب يعمق منذ اللحظة الأولى في بنية السرد هذا التناقض المتراوح بين فعل النظر للجسد ، وتذكر النهي الديني عن ذلك، ثم يؤكد لنا القاص على طوال قصته هذه المفارقة الفادحة التي يعيشها وواقعه معا بين نمط للوجود ينظر في جسد الحياة، ونمط آخر ينظر إليها ، نمط للاحتياز ، ونمط للنفاذ .

وهنا تكمن المفارقة السردية بين الحديث عن الواقع ، والواقع نفسهإن كتاب القصة في دمياط كانوا على وعي جمالي جدلي ببنية الواقع المحيط بهم وقد تفاوت الكتاب في رصد هذا الجدل تعقيدا وهشاشة ، ثراء وبساطة ، حقا إن البنية السردية للقصة تمثل بناءا جماليا

موضوعيا مستقلا عن بنية الواقع – لكنها قادرة في كل الأحوال على إقامة صور متعددة للجدل الجمالي والمعرفي مع الواقع وقد اختلفت صور هذا الجدل بين الكتاب في دمياط ، وكان على النقد أن يعيد النظر بالواقع والوعي بالوجود، إن الحس الجمالي الكامن في المفارقة السردية لدى كتاب دمياط كان يمر عبر بنية أنساق الواقع ، وطبيعة علاقاته ، وأشكاله الثقافية العامة

لكن الفن ليس مقلوب الواقع ، ولا حقيقة مطابقة لأحداث الحياةبل كان الواقع الموازي أو الواقع البديل ، إن الوعي الجمالي للمفارقة ينبهنا إلى ضرورة تقدير الريب ، وإعادة المساءلة ، وبث أسئلة – القلق في بنية الكينونة التاريخية والسياسية والاجتماعية المحيطة بالكتاب وبنا معا ، إن المفارقة السردية تنغل في بنية الأنساق الثقافية كاشفة عن هشاشتها ، وهشاشة تصورنا للواقع والذات والعالم ، ومن ثمة وجوب تجاوز جميع ذلك بمناقشته ومناوئته والتعالي عليه ، لقد أتاحت الأشكال الأسلوبية المتعددة للمفارقة السردية لدى كتاب دمياط فرصة جمالية موضوعية لتأمل أشياء العالم من حولنا ، خاصة أن بنية المفارقة ذاتها تحتوي على هذا الجدل التعددي المتراوح بين طرق سبر الواقع ، وبنية الواقع نفسه ، ومن هنا لم يكن الحس الجمالي المفارقي مجرد حزن أو استنكار أو رفض انفعالي للأنساق الرمزية والسياسية المحيطة بالكتاب ، بل كان جدلا جماليا ثوريا يصغي لثراء العالم وتعقيده وتعدده أكثر مما يمتثل للمقولات السياسية والاجتماعية والحضارية المحيطة بنا ، يقول إرنست فيشر : (لا بد من درجة عالية من الوعي الاجتماعي للتمييز بين سكرات موت العالم القديم ، وصيحات مولد العالم الجديد ، بين الأنقاض والبناء الذي لم يستكمل بعد ،

كما أنه لا بد من درجة عالية من الوعي الاجتماعي من أجل تصوير الجديد في شموله دون تجاهل لجوانبه القبيحة وأسهل من ذلك كثيرا ألا يرى المرء غير البشاعة والقسوة ، غير واجهة العصر الخارجية وأن يستنكرها ذلك أسهل من النفاذ إلى جوهر ما يوشك أن ينشأ خاصة وأن الانحلال أكثر تنوعا وأشد إثارة ، وأبرع تشويقا في المدى القريب من العمل الشاق لإقامة عالم جديد)(١٠) .

ومن هذا المنطلق كانت بنية المفارقة كدحا جماليا ومعرفيا شاقا ، وقدرة تخييلية مضنية لإدراك أكناه الجدل المتراوح بين البنية الموضوعية للواقع ، والطلاقة الخلاقة للخيال ، فبقدر ما تمثل الثقافة أشكال الأطر والقوالب والمعايير الجماعية الثابتة والمنظمة للواقع والتاريخ ، تمثل المفارقة قدرة الفن النقدية على إحداث الريب والقلق والزعزعة وإعادة المساءلة لهذه الأطر والمعايير ففي أعماق كل مفارقة يكمن هذا التزاوج الجمالي والمعرفي التعددي بين أشكال الحزن وممكنات البهجة أطوار السقوط والتخثر ، وأشواق البناء والتماسك، ومن هنا تأتي القيمة الإنسانية والجمالية للمفارقة السردية من جهة كونها قطيعة جدلية متصلة ومتجاوزة لها وليس القطيعة المثالية التجريدية المعادية للحياة ، إن المفارقة نار هادئة متأملة وليس حريقا نافيا للعالم من حولنا إنها منطق الانتباه لا منطق الانفعال.

مفارقة الومضات السردية

التلميح الملغز عن بعد

نرى هذا لدى الكاتب (سادات طه) في مجموعته القصصية (أشياء ثقيلة) في قصة (انتبه) حيث يبني الكاتب مفارقته السردية على هذا التناقض الفادح بين حكمتنا الواهية في وعي الحياة ، وممارسة الوجود ، وحكمة الحياة نفسها إن الحياة أوسع من تصوراتنا ، وأخصب من تأطيرنا لها ، وفق معايير خاصة الحياة كامنة في الممارسة الطليقة الحرة ، بينما حكمتنا البائسة تقول لنا يجب أن نخضع الحياة نفسها لمنطق الحساب هذا ما وقع فيه بطل قصة " انتبه " صابر الحكيم ، حيث ينتفي عنه الصبر والحكمة معا يقول الكاتب مصورا هذه المفارقة الساخرة بين حكمتنا وحكمة الحياة :

(عاد صابر الحكيم في آخر الشهر ، وأثناء السير من حين لآخر يتحسس جيبه ليطمئن وهو غارق في تلك العصافير ، شاورته نفسه ، أعطى صاحب البيت نصف الإيجار ، وصبحي البقال نصف الحساب ، فهو رجل يرحم أمثالي لكن أم العيال الويل منها ثلاثة أشهر تنتظر الحذاء كعب الكباية كحذاء جارتنا أم فكرية ظل الحكيم يتعارك مع نفسه طولا وقصرا

وقال بعد أن سدت الطرق أمامه علي أن أحتفظ بثمن الخبز ، والباقي كما تقول أم العيال كل واحد على لسانه وأثناء المعركة والمحاورة وهو غارق لأذنيه – صدمته سيارة – كانت تقول : انتبه من فضلك السيارة ترجع إلى الخلف ، تحلقوه وأشبعوه مصمصة ، أغرقوه ماء ، فاق صابر وأسرع يفتش جيبه ، واكتشف أنهم سرقوه)(١١) .

إن عنف الاستغراق والغرق في أشياء العالم ، يماثله عنف العزوف عنه كلاهما استغراق لا مجاوزة ، إندغام لا مساءلة ، تطابق مع فجاجة الحياة ومطالبها الصغيرة ، لا تأملها والسيطرة عليها واتخاذ مسافة لازمة بين فرادة الذات وأخطبوطية الموضوع ، ليعيش الجدل بينهما في عافية وجودية منتجة. إن المفارقة السردية عند سادات طه أشبه بالومضة الخاطفة ،ولذا فهي تنتمي إلى مفارقة الومض السردي ، إن السرد هنا محكم وكثيف ومستقطر ، فالكاتب معني بالسرد المحتشد ، أو السرد المدجج بالكثافة ، دقة في الحدث وفي الشخصية وفي الزمن والبناء ، كل عناصر السرد منضغط انضغاط الزناد ، حتى تقتدح المفارقة نارها الخلاقة ، إن السيطرة على الشكل السردي لدى سادات طه في القصة السابقةقد فتح الدلالة السردية على عوالم روحية وفكرية وجمالية عديدة نرى هذا أيضا لدى الكاتب أحمد محمود عفيفي في مجموعته الجميلة (كان يشبهه تماما) في قصص مثل

(واقعية – مناظرة – العناتيل – ما قبل العاصفة) ، وأحمد عفيفي يدخلنا مباشرة إلى بلاغة الاقتصاد السردي المقطر ، إن أحمد عفيفي يمارس استخلاصا جماليا معرفيا لروح الأشياء والموجودات والتصورات المحيطة بنا ، إنه يحدق في أعماق كل شئ حتى يفتته ويستصفيه وينقله من وجوده الحسي الجاسي الغليظ إلى وجود تصويري شفاف قادر على مجاوزة الشئ إلى ما ورائه ، إنه ينصت بعمق إلى المفارقات الكامنة في بنية الأشياء في ذاتها ، ولا يجر الأشياء إلى مفارقة عوالمها المادية ، إلى عوالم مثالية ، ومن هنا كانت المناظرة عنيفة للغاية في قصته (مناظرة) بين العوالم

الرسمية الغليظة ، والعوالم المسكوت عنها والمتفجرة بالحياة إن جدلية الرسمي والمدني تبلغ أقصاها في هذا الحوار بين الصغار والكبار ، يقول الكتاب :

صرخ الصغار في وجه الكبير : إلى متى ؟

ألكونه معروفا، يحق له يسخر منا ويحقرنا ؟

أنا أشعر بكم، وطالما احتدمت شياطين الغضب بأم رأسي مرارا أحسست برغبة في جذبه من بقايا شعره وسحقه بيدي، غير أني أبقى على قدسية المكان، لكن لن أتخاذل بعد اليوم.

في الجلسة أعلن الكبير أنه سيلقي قصيدة يتناول فيها عناوين " المعروف " انتهى الكبير من قصيدته العصماء، لاحت علامات الرضا على وجهه "المعروف "، صفق الكبار للأداء والبلاغة وحسن التوقير !!)

في هذا السرد المحكم المقطر الذي يبلغ حد التقشف التعبيري ، والكفاف اللغوي ، نرى أحمد عفيفي يستخلص معادلات جمالية ومعرفية صادقة عن جوهر الواقع الذي نعيش فيه ، فعند تأملنا في هذه المفردات (الصغار – الكبار – صفق الكبار للأداء والبلاغة وحسن التوقير – أريد أن أبقى على قدسية المكان) – نلحظ هذه المفارقات السردية العميقة بين المسميات والأشياء ، فهناك الصغار في مواجهة الكبار ، وهناك البلاغة وحسن التوقير في مقابل الحيوية والطلاقة وتدمير الوقار الزائف ، إن الحياة لا تتوقر بل تنطلق ، والأشياء تضيق بأطر البلاغة وقوالب الرموز ، إننا نعيش في سجون

فكرية وروحية ورمزية عديدة ، ونستريح إلى التصنيفات والأطر التي تعيننا على مواجهة الواقع ، ولكنها في الحقيقة تدمر بنية الواقع نفسه.

إن أحمد عفيفي يقيم مفارقة ومناظرة سردية خاطفة بين جسد البلاغة ، وبلاغة الجسد ، فالبلاغة تؤطر الأرواح والعقول إلى صغار وكبار بينما بلاغة الجسد تعصف بالتصنيفات والتصورات ، وربما قالت لنا في نهاية القصة

ليس هناك ما يدعى بالصغار والكبار إن هي إلا تخرصات الواقع ، وأوهام الثقافة ، وتسلطات الآخرين ، لقد وعد الكبير فى القصة بمناوئه (المعروف) هذه الشخصية الوهمية العامة ، لكنه في النهاية يذعن في سياقات الواقع الموقرة ، بينما ما يدعون بالصغار هم الذين اكتشفوا وهم الكبار ، ربما صار الكبير صغيرا ، والصغير كبيرا وربما نتصور الأشياء على غير حقيقتها ، وربما قضينا العمر كله داخل أنساق معروفة لكنها في الحقيقة مجهولة ، إن ادعائنا أعظم شأنا من صدقنا ، وأوهامنا عن الواقع أكبر من الواقع نفسه ، علينا أن نحسن الإصغاء للواقع ، لا للذاكرة للشئ ، لا لبلاغة الأداء وحسن التوقير ، علينا أن نرتاب كثيرًا في الوقار العام فالحس العام دمار عام ، إننا جوعى إلى يقين آخر ، يقين غائب ، لكنه ينغل في أرواحنا الملتاعة إلى لحظة طمأنينة ، نرى هذا في قصة (الجوع) حيث تتجلى مفارقة السرد الرمزي في صورة المرآة ، التي تعكس كما يقول السارد:

(شيئا مقبولا مع بعض الغموض) هذا القران الخادع بين المقبول والغامض في بداية القصة سوف يتنامى على طوال بنية القص حتى يبلغ أزمة انعدام الخط الفاصل بين الوهم والحقيقة . حيث نرى الواقع باستمرار من خلال المرايا ، لا من خلال الوقائع ، ويعظم وهمنا فيما نراه بينما تسخر الأشياء والحياة منا عندما تتجلى في أحجامها الموضوعية إن أحمد عفيفي يلفتنا في هذه القصة إلى ضرورة رؤية الأشياء في ذاتها

بعيدًا عن ضلالات الوسائط الثقافية والتكنولوجية الحديثة التي أطرت رؤانا في أحياز ثقافية خادعة ، وتلعب مرآة السيارة هنا دور المفارقة على طوال بنية القصة حيث تقوم المرآة بدور تصغير الكبير ، وتكبير الصغير وهو ذات الدور الذي صورته المفارقة السردية في قصة (مناظرة) ، فالمرآة هنا تحسن القبيح وتقبح الحسن ، ولعلنا نتذكر هنا أوهام الكهف لدى أفلاطون قديما وأوهام السوق والقبيلة والأصنام لدى فرانسيس بيكون ، حيث تستبد بالإنسان ضلالات الحواس الجائعة الملتهبة ، وترنحات الوعي واللاوعي مجسدة هذه المفارقة الفاجعة بين شئون المرأة المهمشة إلى جسد رجل قادر على احتوائها ، وانهيار جسد الرجل واحتياجه هو الآخر إلى من يحميه ويحتويه ، هذا ما نراه في نهاية قصة الجوع ، ولنتأمل هذه المفارقات السردية بين أشواق المرأة ، وانهيارات الرجل الموازي السردي الرمزي لانهيار بنية الواقع ، وتناقضات علاقاته، يقول الرواى :

((" كانت علبة الفطائر ذات الشريط الوردي لا تزال تتأرجح لا إراديا وهي في حالة من اللاوعي ، وكان الرجل متفان في توسلاته ، نظرت إليه في شرود ببطء ناولته العلبة ، مزق الغلاف بكلتا يديه ، انقض كالمسعور حتى أتى عليها ثم نظر للواقفة أمامه في ذهول

نظرة لا تحمل أي معنى ، ثم استدار عائدا أدراجه فيما واصلت هي والجوع يعصف بأوصالها))(١٢) .

ثمة جوع يعصف بنا وبأوصال واقعنا للإمساك بحقيقتنا الغائبة ، يجب أن ننخلع من ربقة أوهام المرايا حتى نكون أكثر التصاقا بأجسادنا وأرواحنا ، علينا أن نحلم لنكون أكثر واقعية ، هذا ما تؤكده لنا قصة (واقعية) حيث نجد هذه المفارقة السردية بين حقيقة الواقع ، ووهمية الوقائع ، إن الواقع أوسع مما يطفو على سطحه من وقائع ، إن القصة تقول لنا :

إن ما نتخذه أحيانا من تصورات لفهم الواقع قد يكون هو الحاجز السميك بيننا وبينه ، إن خلع النظارة العتيقة ، وفك رابطة العنق ، وعدم الحضور مبكرا لدى البطل الذي أنصت إلى نصائح زميله ، كل ذلك لم يعفه من تغامز الآخرين عنه علينا أن نكون أكثر فطانة لتناقضات الواقع ، لا أكثر تسليما لنصائح الآخرين إن الواقعية الحقة فيما يرى القاص أحمد عفيفي في هذه القصة تكمن في طلاقة الأحياء مع تناقضات الحياة ، وتراميها الحسي الحي، لا مع تصوراتنا ونصائحنا وأفكارنا .

فما يباغتنا من همز ولمز كامنين فى بنية الواقع يجعلنا أكثر واقعيةفى إدراك ذواتنانوطبيعة الأشياء من حولنا، نجد هذا أيضا لدى الكاتب حلمى ياسين، فى مجموعته(ذلك البيت) فى قصتيه(ثلاث حكايات عن الأب والإبن ـ لعبة البيت) وتاتى قصة لعبة البيت فى غاية المتعة والتشكيل الجمالى الناضج والقصة كلها تقوم على المفارقة السردية البنائية ـ إن صح التعبير ـ حيث نجد هذه التفاصيل السردية الحسية المتنوعة التى تنبنى عبر مفارقات سردية عديدة بين عالم الصغار والكبار، حيث ترسم المفارقة على طوال البناء الفنى

للقصة نمطين من التعاطى الفكرى والروحى مع الواقع والذات والعالم،نمط قائم على بث النشاط والحرية والبهجة فى الكون ممثلا فى شخصيتى الطفلين،ونمط آخر قائم على الاستحواذ والتملك والتخطيط العقلانى وإكراهات الثقافة، إن ثمة خطان سرديان يتوازيان بين الحاكى الطفل بضمير الأنا مع عايدة الطفلة، وعالم الكبار ممثلا فى أبويهما، إن الطفلين عليهما توصيل الطعام إلى أبويهما بينما هما مشغولان طوال الوقت عن الوصول بلذة الحكى فى ذاته واكتشاف العالم من خلال الحكى.

\إن المفارقة السردية هنا تمثل مفارقة الحالة الوجودية التى تتخذ من بنية السرد نفسه موازيا للحرية فى مواجهة الواقع، إن سرد الطفلين، الحكايات للتغلب على الخوف والقلق إزاء احتمال عدم القدرة على الوصول بالطعامإلى أبويهما، جراء نباح الكلاب،يعمق من المفارقة بين قلق الحرية وغلظة محدودية الواقع، عن الطفلة تقوم هنا بدور شهرزاد التي تحكي على مسامع شهريار لتشفيه من قلقه وهواجسه وتعيده تارة أخرى إلى جوهر ذاته ، وجوهر الوجود من حوله إن الحكي نفسه لون من ألوان الانتصار على انغلاق الحياة ، ومحدودية الواقع وحصار الأشياء لنا ، إنه يفتح نافذة أخرى بديلة باتجاه أفق آخر نستطيع أن نراه في أعماق الواقع نفسه ، لا يهم الوصول إلى الهدف بقدر ما يهم من شجاعة الوصول إليه ، إننا نكون أكثر إنسانية وحرية وتحققا إن امتلكنا أسباب الحياة بصرف النظر عن تحقق هذه الأسباب بنتائجها ، الحياة لعبة ومغامرة واستكشافا لا امتلاكا واستحوذا وركونا ، هذه هي الفكرة المركزية التي يترامى إليها الشكل القصصي في (لعبة البيت) لدى حلمى ياسين ، وهي ذات

الفكرة التي نراهافي قصة (ثلاث حكايات عن الأب والابن) التي تبنى عبر وحداتها القصصية الثلاث عالما سرديا قائما على المفارقة بين التسلط والحرية ، بين التفرد الحر الرهيف ، ومعيار العقل البارد ، بين التوتر والشيوع الثابت .

لقد انتبه كتاب دمياط إلى بنية التناقض والتضاد والانقسام الساريةفي جسد الواقع والذات والثقافة ، وامتلكوا هذا الوعي الجمالي الجدلي في تشريح خفايا وتفاصيل العالم من حولهم ، وارتفعوا بالجدل من المترائي إلى اللامرئي ، ومن المركزي إلى الهامشي ، وأسروا كثيرا من الشك والقلق والمساءلة في طرق وعينا وطبيعة تصوراتنا ورؤيتنا لأشياء العالم من حولنا ، لقد أسسوا للاختلاف والفرادة والرهافة وسط اكتساح الأنماط والقوالب لأرواحنا وعقولنا ، إنهم .. يجرحون سطح العالم الثابت بعلاقاته وأنساقه ليموج بمكنوناته الداخلية الموارة ، حتى على المستوى الحضاري التاريخي نجد هذا الحفر في اللاتجانس الزمني الذي نحياه بين تجريدية تصورات التاريخ وشيئية الحركة فيه ، إننا نتصور الحركة شيئا معزولا ومكتملا منذ البداية ، بينما الحركة الخلاقة على خلاف ذلك إنها تماوج وتداخل وتدافع بين مكونات كثيرة ، فالعافية الوجودية والنفسية كامنة في التعدد والتناقض لا الانعزال والاتساق، نجد هذا لدى القاص محمد شمخ الذي يبني مفارقاته السردية دائما بين الأشياء والكلمات ، أنساق الثقافة والنسغ الحي للكائنات والأشياء والعلاقات الحية الطازجة ، يتجلى هذا في قصص(ساعة العائلة – لسع النعناع – كونشرتو وطني – سمع)

وبصفة عامة فإن محمد شمخ كاتب سردي متمكن أصيل ، قادر على السيطرة التشكيلية للسرد بما ينضج رؤاه السردية نضجا كثيفا ، فالكاتب يمتلك كثافة المفردة ، واقتصاد التركيب للجملة والفقرة السردية ، وتعدد المنشور الضوئي للبناء السردي ، واحتشاد السياق السردي بالتلاحم والتوتر والقدرة على إدراك الصراع ، إنه يمتلك فيما أرى قدرة سردية مذهلة على الوصف السردي البر ناسي الحي القادر على امتصاص روح المادة ، وقاع الموجودات ، وأنساغ الأشياء ، وأكناه العلاقات المحيطة بنا ، فالسارد يلتهم بخياله السردي أشياء العالم وموجوداته ثم يستصفيها تراكيب وإيقاعات وأبنية سردية مشعة . نجد هذا في قصة " كونشرتو وطني " القائمة على المفارقة السردية التصويرية ، وقصة " السيد " القائمة على مفارقة الاستهلال والختام ، ومساءلة فكرة السيادة وترهل تصوراتنا العقيمة عن قيمة الحياة لكن الكاتب يبلغ ذرى قصصية بالغة الإحكام والدلالة في قصصه الثلاث :

(ساعة العائلة – لسع النعناع – سمع) ، ففي ساعة العائلة يجسد الكاتب صورًا من المفارقات السردية الرمزية ، بين تصورنا عن قدسية الماضي ممثلافي ساعة العائلة ، ونفي حاضرنا لهذه القدسية الزائفة إن ماضينا لا يصبفي حاضرنا ،

وحاضرنا عاجز عن استشراف مستقبلنا ، وقدرتنا على الإحساس بساعة التحول الزمني معطوبة ، فهذه الساعة العائلية يتجاذبها على طوال البناء السردي للقصة قطبا المفارقة والرمز ، المفارقة بوصفها تناقضا والرمز بوصفه تحولا حسيا وجوديا من المرئي إلى اللامرئي ، من الحسي الفج إلى التعالي الطليق الحر من الانحصار في المتناهي في الصغر إلى الامتداد في المتناهي في الكبر ، إن الساعة

هنا تلعب أدوارا جمالية ومعرفية متعددة السياقات سياسيا واجتماعيا وحضاريا وتقوم بدور الرمز البنائي على طوال الفضاء السردي للقصة ، فهي تتأرجح باستمرار بين القدسية المدعاة للماضي، وعدم جدوى هذا الماضى في صنع الحاضر بين الرغبة في التثمين الوهمي لتركة الأسلاف، وقسوة اللحظة الحسية المعاصرة التي تنفصل عن هذه التركة الموهومة شكلا ومضمونا، ويبدأ القاص قصته بالفعل المضارع الدال على الاستمرار والعائد على الفرد تارة وعلى الجماعة تارة أخرى يقول الكاتب في مستهل قصته: (تعرف ويعرف الجميع أن في أيامنا هذه ، إن كنت تمتلك شيئا أصيلا ، فلا بد أنك ستشعر بالفخر ، ولا بد أنك ستعض بأسنانك عليه ، ولا بد أنك ستحفظه بين اللحم والعظم ، ولن تفرط فيه أبدا)(١٩) .

ويكرر الكاتب هذه الجملة (تعرف ويعرف الجميع) في مطلع كل مشهد سردي على طوال بالبناء السردى لقصته ليعمق الإحساس بهذا التناقض الفادح بين دلالة الماضي ممثلا في الساعة المقدسة ، ودلالة الحاضر ممثلا في عطب الساعة وعدم جدواها في النهاية ، إن السرد في القصة ينبني عبر تفاصيل حسية تتوالى في صور ورموز تتناقض وتتصارع من خلال بنية المفارقة السردية الرمزية بين الماضي والحاضر ، يقول الكاتب عن الساعة :

(أريدها تدق وتدق ، تملأ الدنيا دقاتها ، ويسمعها الجميع ،أبتعد وفي صدري رغبة قوية أن أسمعها تدق، وأن أفتحها، أن أدخلها وأصارع ماردها).

ثم يذهب السارد إلى محل لإصلاح الساعات ، آملا في أن يعيد ساعته التي ورثها عن عائلته إلى حالتها الصحيحة من الحركة والعمل ، فنراه يقول له :

(أرجوك ، بأي ثمن تصلحها ، تعود كما كانت ، فهي ساعة عظيمة ، كنز بمعنى الكلمة ، آه لو جعلتها تعمل ، ستقوم الدنيا ويكون لك الفضل ، سأحدث به الناس ، وربما أجهزة الإعلام) .

ثم يرد عليه صاحب المحل قائلا: " الحقيقة يا أستاذ أن هذه الساعةلا تستأهل منك كل هذا.

انغرست الحروف والكلمات في لحم لساني ، فيرد عليه الرجل :

يا أستاذ هذه نقوش ورسوم على معدن مزيف ، رخيص ، لا يساوي شيئا أما هذه الأجزاء والأسلاك ، فلا أرى لها قيمة أو فائدة ، ربما عند بائع الروبابكيا آسف .

استجمعت بعض الكلمات، وأظنها كانت:

أنت مخطئ، لا بد، مخطئ أكيد، راجع نفسك يا رجل، لا بد أن هناك خطأ.

لكن قسمات وجهه كانت هادئة وصارمة :

مهما يكن، هذه يا أستاذ هي الحقيقة، يمكنك أن تتأكد من آخرين)

وعلى الرغم من إفاقة السرد على هذه المفارقة الفاجعة بين ما نتصوره ثمينا وأساسيا ثم نفاجئ بابتذاله وفجاجته وهشاشته لكن

الضحية لا زالت متشبثة بوهمها القديم ، إن المسافة الفاصلة بين الوهم والحقيقة كانت من الخفاء والمراوغة إلى درجة الوقوع ضحية لارتباكها وتمويهها ، كيف نرى حقيقة أنفسنا وحقيقة الواقع من حولنا

ونحن جزء من هذا الوهم الثقافي العام ، نحتاج إلى شجاعة كافية من الحيدة والموضوعية وشموخ الروح حتى نرى حقيقة الأشياء والعلاقات في أحيازها الموضوعية حقا ، يجب أن نرتفع من البصر إلى البصيرة ، ومن الظاهر إلى الباطن ، ومن التملك والاستحواذ إلى الحرية والطاقة ، علينا أن نفجر أنفسنا لنكون أنفسنا ، ونرتاب في حدود واقعنا لنكون أكثر واقعية . ولعل هذا ما نراه مجسدا أيضا لدى الكاتب في قصته البديعة (سمع) حيث نلمس هذه المفارقة السردية بين واقع قائم على الخرافة والوهم ، وآخر قائم على العلم والاستبصار العالم الأول تديره الكلمات والأهواء والشعوذات ، والآخر يتنامى من البنية الحسية الواقعية لأشياء العالم ، فالكاتب يبني من خلال هذا الجهاز الجديد الوافد على القرية وهو الراديو – مستويين من الواقع يتناقضان ويتصارعان ويتجاذبان ويتخاصمان ويظلان كذلك حتى يكتمل البناء السردي في النهاية بانكسار السرد والواقع معا أمام فداحة المفارقة بين عالمنا العربي المستنيم إلى السماع لا إلى الفعل والعالم الغربي القادر على الاندغام الجدلي في بنية الأشياء يخقلها ولا يكتفي بمجرد سماعها عن بعد كما هو الحال لدينا ، يقول الكاتب مصورا الحدثفي القصة:

(طرق أبي الباب، وعلى كتفه صندوق، لم تستطع أمي أن تسأله عنه، إلاَّ بعد أن انتظمت أنفاسه، وأكمل جرعة الماء.

أجاب : راديو ، التقطت آذاننا الكلمة ، ونحن تحت أغطية النوم .

في الصباح وجدنا الرجال تلتف حول أبي ، رقابهم ممطوطة كالديكة نحو " الراديو " شمر أبي ذارعيه ، بسمل ، أدار الراديو " أعوذ بالله من الشيطان الرجيم خرجت من فم " عم محمد " كالعطسة ، عندما سمع المذيع بينما مضغ الريس جلال جلبابه وأنصت وهرش عم علي قفاه المصلطح وأسند رأسه بكفه المتشقق يفكر كيف لهذا الصندوق أن يتسع لكل هؤلاء المتحدثين فيه .

- ذكر مصدر عيان أن النيران تندلع في أماكن كثيرة .

كبر الشيخ عبد الحميد إمام الجامع ، وصوت المؤذن ينبعث من الراديو

سأله عم علي :

- دا حرام يا شيخ عبد الحميد ؟!!

- ذكرت الـ سي . إن، إن، أن هناك طائرات تحلق في سماء العاصمة وهكذا يتنامى السرد القصصي عبر المفارقة السردية بين عالمين جد متناقضين ولا أقول مختلفين عالم قائم على الخرافة واللغو والوجود الإنشائي الفارغ يجسده العالم العربي ، وعالم قائم على الفعل والانقضاض والخلق هو العالم الغربي بل يرتفع محمد شمخ في تصوير واقعنا العربي إلى مستوى أسطوري معين في جهالته

وغرائبيته ، يقول الكاتب: (علق أبي (الراديو) بإحدى الشجرات تراص الرجال يستمعونه في خشوع إلى خطبة الجمعة ، لحق بهم الشيخ عبد الحميد ، وهم يستعدون للصلاة ، أنزل أبي " الراديو " بوقار وضعه أمام الصفوف كبروا ...

- حرما يا حاج .

- قالها عم علي ومال يهمس في أذن أبي :

في العيد تجيب الصلاة من الكعبة .

رد أبي :

- إن شاء الله

- يبقى الواحد حج وهو في مكانه)

إن الكاتب هنا يدخل سرده إلى فضاء الواقعية السحرية الموغلة في غرائبيتها ومسخ الأشياء والأفكار ونقلها من عوالمها الطبيعية إلى عوالم مسخية أسطورية حيث يتحول المتناهي في قدسيته وهو عالم الحج عن زمانه ومكانه الطبيعيين والمقدسين ليصبح لعبة تكنولوجية تصرفه عن قداسته وطقوسه الخاصة إلى انتفاء هذه القداسة ، وتفتيت هذه الطقوس ، وربما كانت فكرة القصة بسيطة ومعتادة في سردنا القصصي المعاصر الذي صور كثيرا هذه المفارقة بين عالمنا العربي المتأخر حضاريا ، وعالم الآخرين المتفوق علميا وتكنولوجيا . لكن قيمة المفارقة السردية في قصة محمد شمخ لا تأتي من جهة موضوعها وهو الراديو ، بل من جهة الطريقة الفنية التي بنى بها

الكاتب موضوعه ، أي الشكل السردي للقصة ، إن الموضوع هنا وهو الراديو ليس المقابل للقصة أو لمحتواها ، بل الشكل السردي هو الموضوع ذاته إن المفارقة السردية بين الواقع ممثلا في رمز الراديو ،

ومستوى ما بعد الواقع السردي هي التي تفجر دلالة القص هنا إن الواقع يترامى إلى ما ورائه ، والسرد يتجاوز الحدث الصغير الممثل في شراء الراديو إلى الحدث الكبير ، وهو مساءلة العقل العربي نفسه ، وإعمال العقل النقدي في بنية العلاقات الثقافية المكونة لبنية هذا العقل .

إن الكاتب يود أن يلفتنا إلى أننا نمارس خديعة وجودية كبرى ، نحن نستمع إلى العالم ولا نعيش فيه ، نحن نتصوره ونتوهمه أوهاما شتى ولا نقاربهأو نحاوره أو نندغم فيه ، نحن أحرار بالسماع ، ولسنا أحرارا بالفعل والممارسة نحن نلهو ونتلهى ونظن أننا جادون أصلاء ، إن القيمة الفكرية والجمالية للمفارقة تكمن في كشفها لهذا الازدواج والتناقض والانقسام الكامن في طبيعة الوعي والعلاقات ، وطرق تصورنا للعالم ، إنها تضعنا مباشرة في قلب الزيف والخواء والارتباك ، إنها نار مطهرة ، وتساؤل منتج، وخلق خالق ، ولعل الكاتب محمد شمخ يصل ببنية المفارقة إلى ذروة فنية شامخة في قصته البديعة " لسع النعناع " حيث نجد هذا الازدواج والتناقض الفادح في الرؤية والتكوين بين شخصية الشيخ إسماعيل القائمة على الذكرى ورد الفعل وشخصية الشيخ علي القائمة على المبادرة والفعل ، إسماعيل يحيا بالتصور لا الصورة ، والشيخ علي يحيا باجتراح نبض الحياة نفسه ، لا مجرد ترديد الأقوال والتصورات .

ومن خلال هذه المفارقة الفادحة تتنامى الشخصيات والأحداث والرؤىعبر سرد وصفي برناسي يبلغ به الكاتب ذروة فنية مبدعة قادرة على الاستصفاء التعبيري ، والتكثيف البنائي من خلال جس جسد الحياة نفسه جسا حيا مجسدا المفارقة بين الإيغال في جسدية العالم ، والتطوح مع أفكارنا وأوهامنا عنها . إن لسعة النعناع بحد ذاتها تغنيك عن آلاف الكتب والأفكار التي تحدثك عنها ، ولكي نكون أكثر صدقا مع أنفسنا ومع الحياة علينا أن نكون أبناء الطبيعة الطليقة ننغل في أحشائها ، ونلتصق بدمها وعظمها وشروخها الحية ، ولا نكتفي بمجرد الحديث عنها ، والعيش على شاطئ الأفكار الباردة .
إن المفارقة بين لمس الجسد والكلام عنه تعيدنا بقوة من خلال قصة " لسع النعناع " إلى آفاق فلسفية وجمالية عديدة فقديما فرق أفلاطون بين المثال والشئ المحسوس حيث رأى أن عالم المثل هو الذي يهب الأشياء جمالها واتساقها ، لكن الفيلسوف كانت كان يرى أن الشئ في ذاته غير قابل للفهم يعجز العقل البشري عن فضى مستغلقة وكنهه ما نعرفه فقط هو ما يبدو لنا في الشئ ، أما نيتشه فقد رأى أن سر الحياة كامن في ديونوسية دفعها الجسدي الحي ، لا مجرد وعينا العقلي المجرد عنها ، بينما تصور هيجل الأشياء في حالة تصاعد جدلي من النقيض إلى النقيض المركب

بينما ارتأى هيدجر أن جوهر العالم والوعي كامنين في علاقتنا الحية بأشياء العالم وموجوداته ، والقدرة على فتح حواسنا العقلية والروحية للإنصات إلى صراخ العالم وجدله الجسدي الحي ، وارتقت العلاقة بالشئ عند لوكاتش لاستنقاذ الروح والعقل والوعي من الذوبان في شيئية العالم الرأسمالي ، كما فرق إريك فروم بين وجود قائم على تلك الأِشياء ، ووجود قائم على الجدل الحي معها ، وجود قائم على الاستحواذ والتخثر وآخر قائم على الكينونة والحرية والطلاقة ، وبكلمة واحدة نرى أن الأشياء والموجودات وجسدانية العالم كانت مناط التفكير الفلسفي والجمالي عبر العصور والتصورات المختلفة ، لكن الفن كما رأيناه عند محمد شمخ وفكري داؤود وغيرهما من كتاب دمياط الموهوبين وهم كثر كان أعمق وأخصب مما قاله الفلاسفة والمفكرون لأن الفن حلول جمالي مباشر في حسية العالم ، وأشيائه التي نتجسد بها وفيها مكونين جسد الحياة نفسه . فالفني أعلى من المنطقي والمعرفي والفلسفي.

المصادر والمراجع

١ ـ د. عبد الرحمن بدوى،الزمان الوجودى،ص٢٤.

٢ ـ د. أيمن تعيلب، بنية الثورات العلمية وبنية التحول المجازى فى الأدب،نحو نظرية للخيال، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة،فرع سويف، ٢٠٠٦.

٣ـ ببير زيما،التقد الاجتماعى:نحو علم اجتماع أدبى،ترجمة،عايدة لطفى، مراجعة د. أمينة رشيد،وسيد البحراوى،دار الفكرللدراسات، القاهرة، ط١٩٩١،١، ص١٧٣.

٤ـ د . أيمن تعيلب،ظاهرة الاغتراب فى الشعر العربى الحديث فى مصر،المدرسة الواقعية،دكتوراه مخطوطة،كلية الآداب،جامعة الزقازيق،١٩٩٦،ص٢٠

ولتر أونج، الشفاهية والكتابية،ترجمة حسن البنا عز الدين،مراجعة الدكتور محمد عصفور،سلسلة عالم المعرفة الكويتية،ص٩٩

محمود أمين العالم،مفاهيم وقضايا إشكالية،دار الثقافة الجديدة،١٩٩٦، ص٧٢

د. رمضان بسطويسى،هابرماس فيلسوف الحداثة،مجلة العربى الكويتسة ع٤١٠، يناير١٩٩٣،ص٦٢

دياكريشنا الاغتراب وموقف الإنسان من العالم،ترجمة الدكتور يحى هويدى،ضمن كتابه((نحو الواقع:ومقالات فلسفية)) مكتبة الأنجلو المصرية،ص١٦٧

د. ساسين عساف،الكتابة الفنية،دار جروس
بروس،بيروت،لبنان،١٩٨٥ ص١٠١.

د. حسن حماد،الاغتراب الوجودى،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة
١٩٩٥،ص١٣٦.

إرنست فيشر،ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم،ط، الهيئة العامة
للكتاب ١٩٨٦، ص١١٦.

الفصل السادس
شكال الرمز فى مجموعة (رائحة الأيام)

فى البداية أحب أن أشير إلى أن الكاتب وائل وجدى قد قسم مجموعته القصصية(١)، إلى ثلاث لوحات تضم كل لوحة تحتها عنوانات قصصية فهناك لوحة(رائحة الأيام)ولوحة(دبيب الروح مرة أخرى) ولوحة(النجم المسافر)وأخيراً(انعتاق) ولم تشدنى معظم هذه اللوحات إلا قليلاً من جهة البناء والدلالة، ولهذا الحكم النقدى جولة أخرى لتبريره جمالياً ولكن ما شدنى حقاً فى هذه المجموعة اللوحة الرابعة (انعتاق) وهى اللوحة الأخيرة وما اندرج تحتها من عناوين قصصية متعددة التجارب، والأشكال الجمالية، ولكن الغالب عليهاهو الشكل الرمزى الفياض بالإيحاءات والإيماءات الشعورية والفكرية معاً وكان الكاتب فى هذه اللوحة الأخيرة على وعى بفنية البناء للقصة القصيرة فهو يقدم أشكاله الرمزية عبر لقطة سريعة مكثفة، أو مشهد مضغوط أو موقف إنساني مكثف أو حتى انطباع خاص عن جو من الأجواء حتى ليقارب فى هذه التشكيلات الرمزية مصطلح (شعر الفكرة) الذى شاع بين الشعراء الرومانسيين وكان قائدهم فى ذلك الشاعر الوجدانى المعروف (عبد الرحمن شكرى) الذى صور الأفكار وجسدها شعرياً كفكرة الفرح وفكرة الحزن وفكرة الموسيقى وفكرة الغيرة إلى أخر ذلك وتبعه فى ذلك كل من (أحمد زكى أبوشادى)

وجميع الشعراء الرومانسيين،وبالطبع فإن الحدود الفارقة بين كل من بنية القصيدة وبنية القصة القصيرة حدود هشة،فثمة تداخل وثيق بين بنية القصيدة وبنية القصة القصيرة يتحدد ذلك فى التكثيف اللغوى، والبناء الفنى الصارم ،الذى لا يزيد ولا ينقص حتى ليساوى الحسم

الدلالى بين الدال والمدلول، فليست القصة القصيرة (ديباجة مرصعة، ولاألفاظا منسقة ،ولاأحداثا لافتة ولا حركة عنيفة، ولاعقدة دقيقة ولا حبكة متينة ،بل هى همسة،أو لمسة حقيقية أو دمعة أو مسقط ظل أوإشعاع ضوء) (٢).

ومن هنا كانت الصعوبة الجمالية الشائكة لدى وائل وجدى فى مجموعته القصصية. فهل استطاع أن يحقق التوازنات الجمالية المرهفة بين متطلبات فن القص ومقومات فن الرمز من خلال مجموعته القصصية؟!

من المعروف أن السيطرة الفنية على أبعاد الشكل فى الفن مسألة فى غاية الأهمية والصعوبة لايستطيعها غير فنان قادر على السيطرة على أدوات فنه خاصة فى فن مرهف مراوغ كفن القصة القصيرة،

ومن الطبيعى أن ثمة أعمالا قصصية يحتل فيها الشكل البنائى حيزا يخل بالعلاقة بين الشكل والمضمون أو- بتعبير أدق يخل بالنسب الدلالية لمكونات الشكل الفنى غير أن هذا الخلل لايجعل العمل الفنى شكليا فقط، وإنما يخل بأحد مقومات بنية الشكل،

وهو الانسجام الجمالى لمكونات الشكل، وهذا الخلل هو دليل حسى على اضطراب المضمون لدى القاص أو قل اضطراب التجربة لديه فهى مشوشة لم تتبلور وضبابية لم تتحدد، وهذا يؤكد أن (شكل القصة أو القصيدة مرتبط أصلا بالوظيفة التى تشكل من أجلها مادام قد كتب لقارىء فى مجتمع قائم الآن أو سيقوم فى المستقبل، وهذا التواشج بين الشكل والوظيفة يؤكد على أن الاهتمام بالشكل ليس

مجانيا وإنما هو تعبير عن مدى الاهتمام بمدى قدرة المبدعات على تحقيق أغراضها)(٣).

كما أحب أن أشير إلى أن مفهوم الشكل ليس على معنى الوعاء المجرد الذى ينصب فيه المضمون بل الشكل هو التعبير والبناء معا والقدرة على توتير الجدل-

إن صح التعبير بين العناصر الجمالية الشكلية لخلق الدلالات الإنسانية للقصة وذلك من خلال الاستجابة سواء ـ لدى الكاتب أو القارئ ـ لمفاهيم التوازن والوحدة والاستمرار فى بنية الشكل نفسه بمعنى أن يتحقق فى النص هذا التوازن بين العناصر الجمالية التى تتفاعل من خلال وحدة انطباع إنسانى ما فى كافة مكونات الشكل القصصى،

وعندما يتجادل الرمز وما له من محددات فنية مع الشكل القصصى وما له من محددات جمالية، يصير الشكل الرمزى للقصة ذا دلالة خاصة (فالشكل ليس الرموز وإنما هو التعبير الكلى بالرموز، فليس المخطط الهندسى للقصيدة -أو القصة -هو شكل القصيدة أو القصة ـ بل الشكل فى العمل الأدبى التعبير البنائى وليس المخطط الهندسى)(٤).

فإذا انتقلنا إلى المجموعة القصصية وجدنا القاص فى قصة (براءة) يدخلنا إلى عالم الطفولة العذبة الذى يظل أفق ابتسام على مدى عمرنا كله، والكاتب يبنى قصته من مواد الواقع الحسية من الجميزة القديمة ـ الباب الخشبى المتهالك الترعة الضحلة والسمكة الفارة فى ثنايا الماء ـ القدمان الحافيتان) جميع هذه المفردات التى تشكل أفق الطفولة تنير

وتسطع لدى الكاتب لدى (كل صباح) والصباح هنا زمن رمزى لاندرى هل هذا الصباح صباح الطفولة الذاهبة ؟!أم صباح الطفولة الباقية فى مواجهة ظلام الحاضر؟! فالكاتب يتركنا منفتحين على إيحاءات جمة ودلالات خصبة، أو هو يتركنا فى مفترق طرق جمالى- إن صح التعبير - ولنا أن نسلك طريقنا الجمالى حيث شئنا فى الفهم والإدراك ، وهذا من ميزات الرمز الكبرى التى يختلف بها عن كافة صور المجاز فى التشبيه والاستعارة والكناية، وإذا رجعنا إلى المنهجيات اللسانية فى تحليل الخطاب الأدبى وجدنا ما يساعد على التمييز بين بنائية الرمز وبنائية الصور الجمالية الجمالية الأخرى(فالفارق الأساسى بين الرمز والاستعارة يكمن فى الوظيفة التى يسبغها كل منها على التمثل الذهنى الذى يطابق المدلول الشائع للكلمة المستعملة وهذا يمكن أن ندعوه بلفظة (صورة) ففى البناء الرمزى، يكون إدراك الصورة ضروريا لفهم المعلومة المنطقية التى تتضمنها المقولة .على العكس من ذلك البته انتقال المعلومة وفهمها فى الاستعارة وجود هذا الوسيط

وفى حين يتوجب فهم الصورة الرمزية فهما عقلانيا لكى يتم تفسير المرسلة، لاتدخل الصورة الاستعارية فى البناء العقلانى للمقولة ذلك لأن المضمون الإعلامى لهذه الأخيرة يستخرج دون اللجوء إلى التمثل العقلانى)(٥).

وهذا يعنى أن علمنا المسبق بالمواضعات اللغوية والاجتماعية لرمز (البراءة) له توجيه أساسى فى مدى وعينا بالدلالات الحسية التى جسدها السرد فى القصة حيث تتجسد البراءة فى العذوبة والطلاقة والبساطة، ويدفع بنا الكاتب إلى أعماق إنسانية أخرى للبراءة لينتقل الرمز إلى أبعاد كونية أكثر عمقا واتساعا، فتصير البراءة بذلك اتحاد

المخلوقات بالمخلوقات، واستدماج الذات الإنسانية الصافية من كدورة العيش بجسد العالم الحى المحيط بها، لعل الكاتب يرجع بنا إلى أصولنا الأولى ـ فى اتحاده بمخلوقات العالم وذلك برجوعه إلى عالم الأصوات فى زقزقة العصافير أو إلى عالم الماء السابح الطليق فى الترعة دون عوائق، أو عالم العرى الصافى- فى تعبير الكاتب حافى القدمين ـ إن الكاتب باختصار يدخلنا إلى كون من الجمال حيث يعيدنا إلى عالم الحرية والطلاقة، فالجمال هو الحرية والطلاقة والتجدد ـ

كل هذه المفردات الحسية التى جسدت السرد فى القصة هى رموز جزئية تصب فى الرمز الكلى ـ رمز الحرية والطلاقة الموازى الجمالى للبراءة. والمتأمل فى طبيعة المفردات السردية التى بنى بها الكتب قصته يراها مستقاة من عوالم الطبيعة(والطبيعة كانت منذ القدم نبعا فياضا للرموز فقد احتضنت منذ البدء الفعل الإنسانى، تثيره وتنميه وتحاوره بسحرها وجلالها الغامض الطرى، وكانت مبعثا لحنينه وإحساسه بالجمال، كانت بعبارة أخرى رمزا لتشوقه إلى المطلق والسامى والبعيد) (٦) وبذلك تفتح البراءة بابا إلى الحرية والطلاقة.

فى قصص (انعتاق ـ الحلم ـ صراع ـ انفلات ـ بوح) نرى هذه الومضات الفنية الخاطفة أشبه بلقاء المتنبى بحبيبته حيث كان لقياها به وداعا فلا يمهلنا الكاتب لنتملى حقيقة الفن فى هذه القصص القصيرة جدا حيث امحى الحد الفاصل بين القص والشعر فلا ندرى هل ما نقرأه قصيده شعرية ،أم لوحة قصصية قصيرة؟! ولنتأمل هذه القصة بعنوان : (انعتاق).

(نغمات حانية، تنساب فى المدى، تنعش قلبه المشتاق، تهزهز الركام الصدىء تنفرج العتمة عن قبس، يتمسك بجدائله وينتظر) ويأتى التشكيل الجمالى لباقى القصص السابقة على نفس المنوال فهل نحن أمام قصة أم قصيدة شعرية وهذا ما أشرت إليه آنفا بصعوبة السيطرة على الشكل الجمالى للقصة القصيرة

ناهيك عن القصيرة جدًا - كما فى هذه القصص حيث تقف هذه القصص على شفا جرف جمالى رهيف من التداخلات الأجناسية بين القص والشعر ولا يستطيع أن يجيد سبك بنائها إلا من يدرك أن الفن توازن لطيف مهدد بالتلف كل حين ما لم يحسن الكاتب توزيع الأضواء بعناية وتركيز، فما إن يزيد عنصر هنا أو هناك فى القصة حتى يدخل عليها من التشويش والاضطراب ما تتبدل به تبدلا كليا وهذا ما حدث لمعظم هذه القصص، فالمجاز يسيطر على القصص السابقة أكثر من الوصف، وتتباعد الارتباطات الجمالية بين الدوال ودلالاتها تباعدًا هائلاً، وتضمر ملامح الشخصية وينتفى الحدث حتى على المستوى المعنوى، وتكون النتيجة لذلك عجز هذه النصوص عن (الانبناء والتشكيل) - إن صح العبير- ومن ثمة غياب دلالاتها ومغزاها اللهم إلا إذا اعتسفنا وتأولنا رهقا وعنتا فى الرمز والدلالة معا.أضف إلى ذلك صعوبة تصنيف هذه القصص القصيرة جدا إلى مجال الشعرأو إلى مجال القصص،

وصعوبة التصنيف هنا ليست راجعة إلى جموح الإبداع وقدرته على التخطى بقدر ما رجوعها إلى عدم القدرة على السيطرة على الشكل الجمالى للقص حيث أن (لكل جنس أدبى جماليتة الخاصة وبلاغته المميزة وهذا ما يجعل اللغة خاضعة لشروط الجنس الأدبى الذى تنتمى إلية حقاً إن اللغة أداة أسلوبية فى جميع أجناس التعبير غير أن هذه الأداة تظل مشروطة فى تكوينها الجمالى والوظيفى بمكونات السياق الجنسى الذى تستخدم فيه .وإن التفاعل بين الأجناس الأدبية لا يتنافى مع تمايز كل جنس بأسلوبه الخاص)(٧) .

إن الأجناس الأدبية تتداخل وتتفاعل ويبقى لكل جنس أدبى شكله ومذاقه الخاص، بل يبقى لكل مبدع شكله الجمالى الخاص، داخل الحدود الجمالية للجنس الأدبى الذى يبدع فيه فإذا كانت (شروط تحديد الجنس الأدبى (التجنيس) تظل نسبيه ورهينة شروط الإنتاج والمؤسسة الأدبية فى القراءة والتلقى والنمذجة والتصنيف، إلى جانب أن شروط التجنيس تحمل فى ثناياها إمكانات الاختلاف بالنسبة إلى كل نموذج(شكل/ جنس) أدبى فإن ما يوحد بين هذه الشروط هو أفق الشكل)(٨) وليس الخروج الحاد عن هذا الأفق الذى يجعل القاص يخرج تماما من حدود جنسه الأدبى إلى حدود جنس أدبى آخر.

ولكن الكاتب يوفق توفيقاً جيداًفى رموزه القصصية فى قصص (ذكرى) و(أنين)و (رؤى) وكان أجدر بالكاتب أن يضم القصة الأخيرة (رؤى) إلى لوحته الرابعة(انعتاق) فهى أدخل جماليا فى سياقها الجمالى.

ففى قصة (ذكرى) يصور الكاتب أيام صباه ويفاعته وأيامه فى طلب العلم ودائماً لا تبرز الذكرى وتلح إلحاحاً إلا إذا استندت إلى زمن حاضر حتى يحدث هذا الجدل الزمنى بين الغائب السعيد والحاضر الفارغ أو حتى المختلف هذا ما نحسه جيداً من الجملة الأولى فى القصة إذ تبدأ بدقات الزمن :

(تك-تك-تك

تأتى من بعيد خافتة ، صداها فى نفسى ، تؤنسنى تبعد وحشة الوحدة الليل ومذاكرة الليسانس انهض نافضا السأم المح الحاج سيد، جلبابه الأبيض طاقيته البيضاء وعصاه صاحبة اطرقات الحميمة أتابع خطاه المتئدة آلى مسجد الصحابه...).

إن البداية الزمنية الماضية للقصة تأتى منقذة للكاتب من حاضرة الموحش لتؤنسه بصوتها البعيد العذب فهى تبعد عنه الوحشة فى حاضرة ، وتدخله ملكوت الماضى الجميل بكل أشيائه وتفاصيله العذبة ، والكاتب يذكرنا فى قصته بقصيدة (الذكرى)لشكسبير ،

حيث تتحول المفردات الماضية إلى رموز إنسانية عميقة الإيحاء والوفاء والمودة والحب ،وتتضافر المفردات الطبيعية لخلق هذا المعادل الموضوعى الرمزى للذكرى، هل هى ذكرى الوفاء الجميل ؟!ذكرى العالم السمح البسيط الحميم؟!،ذكرى الالتحام بعناصر الطبيعة أيام الصفاء–النجم-القمر-السحب الداكنة-نسيم الفجر-ذكرى اتساقنا مع ذواتنا والآخرين ، ربما يكون رمز الذكرى هو بعض ذلك أوكل ذلك وغيرة أيضاً فالرمز هنا ينتمى فى شكله الجمالى إلى المكنونات الإنسانية الدفينة أكثر من انتمائه إلى عالم الخارج .

أما فى قصة (أنين) فالكاتب يبنى رمزه الجمالى عبر صور جمالية تذكرنا بمدرسة الشعر الصورى (الإيماجزم) (لعذرا باوند) وهو يبنى قصته فى صور تراكمية أشبه بالمونتاج السينمائى ولكن هذا التراكم يدفع به القاص إلى التكامل والتفاعل من خلال حركة السرد القصصى فالكاتب يبدأ قصته قائلا:

(أبصر نفسه وحيداً، يناجى الفراغ المضفر بالصقيع..أين بلدتى ؟أين شمس الصباح؟أين نبع الحياة التى كانت تفيض وتفيض؟يشخص بعينيه إلى المدى اللون الأصفر الباهت ينتشر على رقعة البصر،الطائرات تزمجر فى الأفق ساقاه تدفعانه إلى الأمام..يحلق ويحلق،يرتطم بالأعشاب البرية ، وبقايا أشلاء مجمدة ..يهفو إلى البراح الذى يأمن إليه ويستظل به، لمح مئذنة مسجد من بين الأطلال والغبار الكثيف .ثمة فرحة انسابت فى شرايين فؤاده المكلوم)، ثم يكون الخلاص عندما تدفع به الأزمة إلى حدودها القصوى عبر تصاعد السرد فى القصة من حالة إلى حالة بما يصل بالحدث إلى قمة توتره وهو الارتطام بالأشلاء البشرية المجمدة وانغلاق النفس فى حالة فقدان المعنى ثم يأتى صوت الإمام قارئاً(واعتصموا بحبل الله جميعاً ولاتفرقوا) فيتحد الكاتب مع المصلين ويدخل فى ملكوت الصلاة، فهل الدخول فى الملكوت الروحى هو الخلاص من الأنين والشكاة النفسية للكاتب ، وما هو هذا الأنين ؟ هل هو ضياع الاتجاه المرموز إليه بعبارة أين شمس الصباح ؟أم فى ضياع المنطلقات والقناعات الفكرية الروحية فى أين نبع الحياة ؟إن الأنين هنا رمز روحى معقد يشمل جميع ما يتناوب الكيان الإنسانى من تناقضات وانكسارات. إنه أنين البحث عن مخرج للروح والعقل معا وكان الدين هو المخرج لا من حيث هو طقوس وشعارات فهذا ما لم يقله الكاتب بل من حيث هو انسياح فى ملكوت الروح والمثال.

أما فى قصة (رؤى) التى رتبها القاص فى لوحته الأولى (رائحة الأيام)وكان أولى به ادراجها فى لوحته الأخيرة(انعتاق) كما قلت من قبل وذلك لاتساقها مع الجو الشعوريوالفكرى لهذه المجموعة ،ففى هذه القصة الرمزية يبلغ الرمز مشارف فنية مشعة بالايحاءات الثرية والدلالات المتعددة فالكاتب يبنى رمزه القصصى عبر مشاهد قصصية أربعة يتنقل فيها بين الوصف والحوار بانياً هذه الرؤى من مشهد إلى مشهد رغم حصار الجميع لهذه الرؤى فالأصدقاء يسخرون بأن هذه الرؤى بلادنا عامرة بها، والآخر يتندر على القاص لأنة يفكر فيها ليل نهار ،والزوجة تنكر مشاهدتها، والعسكر يلتفون حولها ليجهضونها بالعصى والنذر الغليظة .ورغم كل ألوان الحصار حولها (تظل هذه الرؤى تتسع وتتسع)ولا تلقى بالا للغير ، وهى قصة جميلة ومؤثرة ببنائها الجمالى الرمزى الذى دفع بالرمز عبر مشاهد حسية متعددة خلقت هذا الجدل الفنى القائم على التناقض بين خيال الكاتب ورؤياه والواقع من حوله.

وينهى الكاتب قصته بهذه العبارة الجميلة عن رؤاه:(مازالت تتسع وتتسع) رامزاً إلى أن الحلم والخيال هما أعمق من الواقع ورائداه فى الاستشراف والتجاوز وأنا لا أوافق الكاتب الكبير (محمد جبريل)فى تعليقه فى نهاية المجموعة القصصية على هذه القصة بقوله (قصة (رؤى)تثير قضية الفرق بين الإضمار الذى ينبغى أن يكون سمة للفن وبين الغموض الذى ربما حول العمل الفنى إلى لغز معادلة تتطلب الحل) (٩).

إن الكاتب (محمد جبريل) تناول منطق الرؤى فى الفن بمنطق الواقع المادى الفعلى ، أو بتعبير أدق تناول الفن بصفته انعكاسا مرآويا للواقع، يساويه ويطابقه ويدل عليه ، وعلى الرغم من الوعى النظرى السديد الذى قدمه (محمد جبريل)للفن فى قوله: (بأن الفن ليس هو الواقع،لكن الإيهام بالواقع) غير أن الممارسة النقدية العملية لديه كانت المحك الفعلى لرؤيته النقدية، حيث حاول من خلال تساؤله الاستنكارى المتبوع بعلامة الانفعال (ما هى؟ هذه الرؤى) أن يطابق بين الخيال والواقع من خلال الرمز القصصى فى القصة، والناقد يقول إن الفن إيهام بالواقع ولابد من هامش يفصل بين الحقيقة والرمز، وأن الرمز يستمد قيمته أو معناه من الناس الذين يستخدمونه ،وهذا الكلام بعيد فيما أرى عن التصور النقدى الدقيق لفنية الرمز، فمن المعروف أن الرمز الفنى له محددات جمالية ثلاثة وهى:

الأولى: (أن الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه ليصبح أكثر صفاء وتجريدًا، ولايتخلق هذا المستوى التجريدى إلاَّ بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها.

الثانية: أن الرمز ليس تحليلا للواقع بل هو تكثيف له وفى هذا ما يربطه بالأحلام من حيث ميل كليهما إلى الإدماج بحذف بعض الأجزاء المرموزه أو الاكتفاء من مركباتها بجزء واحد فقط، أو الإيماء بالصورة المركبة إلى عناصر ذات سمات مشتركة ولعل هذا التكثيف هو وراء ما فى الرمز من غموض تتعدد فيه مستويات التأويل.

الثالثة: أن الرمز من خصائص الأسلوب وليس من خصائص الكلمات، أى هو قيمة سياقية تركيبية وليس قيمة إفرداية) (١٠)

وبهذه المحددات الجمالية الثلاث نرى أن الرمز الفنى عبارة عن تجادل عالمين أحدهما واقعى مادى والآخر انفعالى إنسان، كلاهما يتجادل مع الآخر و يتنامى به ولايذوب فيه، كما أن الرمز ليس كما قال الأستاذ محمد جبريل يستمد كل معناه من الناس الذين يستخدمونه بل يستمد بعض معناه وليس كله من الاتفاق بين الكاتب والقارئ على المواضعة اللغوية والمواضعة الاجتماعية ولكن يبقى للرمز بعد ذلك كما أوضحت فى بداية هذا البحث اشعاعه الذاتى الخالص القادر على إثراء المعانى بلا حدود بين الرمز وما يرمز إليه

كما هو الحال مثلاً فى معظم الصور الأدبية الأخرى كالتشبيه والاستعارة وغيرهما.وإن قراءة قصة (رؤى) تؤكد توفيق القاص فى حشد الصور الحسية الواقعية وانمائها على طوال البناء الفنى للقصة فى وضع متناقض بين عالم الرؤى /الأحلام/الخيال/ وعالم الواقع مما طور الصراع بينهما ونمى الحدث حتى وصل إلى منتهاه فى انقراض جميع صور العوائق والكوابح الواقعية واستمرار عالم الرؤى والخيال فى الاتساع وهذه السيطرة التشكيلية على الرمز وإنمائه على طوال القصة حتى الوصول به إلى هذه النهاية القصصية المفتوحة والمناسبة لعالم الرؤى وما يكتنفها من عدد تحديد ووضوح هو ما يتناقض مع رؤية الكاتب الكبير محمد جبريل عندما يتسائل عن الرؤى التى(تتسع وتتسع وأكرر السؤال ما هى ؟) فهى رؤى الفن الموغلة فى غرابتها وشفافيتها فى آن فى مواجهة

تصورات الواقع الغليظة الكسيحة، والخيال قادر فى الفن على أن يحول تناقضات الواقع التى جابهها القاص فى السخرية تارة وفى الملاحقة من العسكر تارة أخرى ـ

يحولها إلى كمال وتماسك جمالى يكون قادرا على التشكيل والدلالة فى وقت واحد خاصة أن الفنان فى عالم الرؤى يكون قادرا على استقطاب (اللامرئى من خلال المرئى، وينداح فى اللازمن من خلال عناصر الزمن، ويسعى للاندماج فى الحقائق العليا، بل ربما يربط بين ما يكون موضع التفكير بما لايمكن أن يكون)(١١).

وتأتى قصة (صداقة) فى الصدارة من هذه المجموعة من حيث قدرتها على التشكيل الرمزى القصصى الموفق، وكنت أتمنى لو اتسع بى المقام لمعالجتها فنيا ولكنى رأيت أن تنتهى دراستى لهذه المجموعة عند هذا الحد، وأرجو أن أكون قد وفقت بعض التوفيق فى معالجتى لهذه المجموعة القصصية الجميلة، فما كان من توفيق فمن ربى وما كان من نقص، فيكفينى أنى حاولت.

المصادر والمراجع

وائل وجدى، رائحة الأيام، س/اشراقات، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط١/ ٢٢٠.

د/ محمود الحسينى/الاتجاهات الواقعية فى القصة القصيرة، دراسةفى المضمون والبناء الفنن دار المعارف، مصر،١٩٨٤/نقلا عن أمين الخولى مجلة الآداب،ع٧/ أكتوبر/١٩٥٦

خلدون الشمعة، معنى الشكل فى العمل الفنى، مجلة المعرفة السورية،ع١٣٥،آيار، ١٩٧٣،ص١٤٩

المرجع السابق، ص١٥٠

د بسام بركة، المنهجيات اللسانية فى تحليل الخطاب الأدبى، مجلة الفكر العربى، بيروت، لبنان، السنة ١٨،ع٨٠، ١٩٩٧، ص٢٣٤

د على جعفر العلاق، الشاعر العربى الحديث/ رموزه واساطيره الشخصية مجلة الآداب، بيروت،نوفمبر ١٩٨٨،ص ٦.

د محمد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس الأدبى، مجلة عالم الفكر ،الكويت، مج،٣٠،ع١، يوليو/ سبتمبر،٢٠٠١/ ص٨٥ .

د بشير القمرى، شعرية النص الروائى، قراءة تناصية فى كتاب التجلياتن الرباط،ط١، ١٩٩١،ص١٣.

وائل وجدى رائحة الأيام، محمد جبريل، هذه اللحظات العادية، ص٧٦/٧٥

د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة،ط ١٩٨٤، ص١٣٦- ١٣٨ .

جان برتليمى، بحث فى علم الجمال، ترجمة /د . أنور عبد العزيز، دارنهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠، ص٩٠.

الفصل السابع

صداء السيرة : أصداء الوجود السرد وقراءة السراب الموضوعى للوجود

السرد وقراءة السراب الموضوعى للوجود

لم تعد نفس الأسباب تؤدى إلى نفس النتائج، فإن تطورًا هائلاً قد حدث في نظرية المعرفة المعاصرة ، فقد تغيرت مفاهيم الواقع والذات وطبيعة الإدراك تغييرا جذريا حتى ليمكننا القول بأن الثلاثين عاما الأخيرة لم تكن امتدادا للتاريخ العلمى القديم، بقدر ما كانت ابتداء لعالم معرفى جمالى جديد بكل المقاييس، فقد طرحت ثورة السبرنطيقا المعاصرة نوعا جديدا من العلاقات بين العناصر لم تشهده بنية العلم منة قبل، فقد انتفى الوعى الخطى الذى كان يرى (أ) تؤدى إلى (ب) واستبدلت السببية الخطية بالسببية الارتدادية أو الدورية القائمة على جدلية الأسباب والنتائج بصورة مزدوجة فى وقت واحد، فقد أوضح(وينر) أن فى السببية الدورية نجد العنصرين (أ) و (ب) يكونان سببا ونتيجة فى وقت واحد فكل من (أ) و(ب) يتجادلان ويتصلان وينفصلان فى وقت واحد، ينطبق هذا على الكائنات الحية وغير الحية ومن باب أول الكائنات المجازية السردية، لقد تداخلت الحدود وتجادلت من داخل بنية التداخل نفسه، نجد هذا فى تداخل العلوم النفسية والاجتماعية والبيولوجيا والهندسة الوراثية، بما يفتح الباب واسعا لسميوطيقا كونية تداخلبة جديدة، ولكن أين نقادنا من بنية الثورات العمية وما أحدثته من ثورة مجازية جديدة فى الآداب وأنظمتها العلائقية .

لقد كانت هناك أسباب نظرية وجماليه وتقنية كثيرة ومعقدة كانت وراء انتقال الأنماط السردية في بنية القص العربي المعاصر من أنماط السرد الخطي التعاقبى أو المركزي، إلى أنماط السرد التشعبي اللامركزى، أو السرد الشبكي المعقد الأبنية والتداخلات والمفارقات،لقد تكسرت مفاهيم الزمان والمكان والأحداث ومنطق التبئير بعد أن انتفت السببية والخطية التسلسلية، وشيوع منطق التشوش محل منطق الانسجام ومنطق اللادقة محل منطق الاتساق، فانتفت سلاسة الوعى السردى وحل محلها التزامن والتداخل والتداعى والاستشراف، وتم تفتيت المركز الجمالي الواحد فى بنية السرد، إلى مراكز سردية شتى تكون كل منها مركزا بذاته لايتم معناه إلا بالتبادل مع غيره،حيث يتم هنا تبادل هويات السرود بعضها مع بعض داخل العمل السردى الذى يبدو واحدا فقط على السطح الخارجى للسرد بينما هو تتبادل فيه سرود القص والحوار والوصف وبناء الشخصيات ونقد الوعى الروائى من داخل البناء السردى نفسه حتى ليجمع السرد بين السرد والميتاسرد معا فى بنية تخييلية تقرن النظام إلى اللانظام.والموضوعى للاموضوعى فى ذات الوقت.

لقد انتهت الحدود السردية الصارمة بين ما كان يسمى بالسرد الذاتيأو السرد الموضوعي أو السرد الاستشرافى، فلم يعد ثمة ذاتية نقية، أو موضوعيه خالصة، بقدر صار هناك موضوعيه ذاتية، وذاتية موضوعيه،أو حتى موضوعية تخييلية، والرغبة الحميمة في بناء سردي تخيلي يتجاوز جميع تصوراتنا المحددة عن اللغة والذات والآخر والوعي والواقع، لم يعد السرد الفنى وصفا أو تقديرًا أو تجسيدًا أو ترميزا للواقع المحيط بنا، أو حتى بناء رمزيا موازيا للواقع، بقدرما صار شهوة جمالية ومعرفية عارمة في الالتصاق

بجسد الحياة نفسها وإنماء الحس الجمالي والنقدي والتفكيكى من خلالها وفيها، وإعادة تأسيس الأنماط الرمزية الثقافية التي تحاصر رغبات وجودنا، انتقل السرد من وجوده اللغوي المادي الكثيف إلى سيولة الرؤى المتداخلة، وخفة الأسلوب التجريدي الذي يقطر جميع الأنظمة المادية، والأنساق اللغوية الرمزية، إلى خلاصات أسلوبية،وتشكيلات سردية فيها من الخفة اللغوية الوجودية، ما يطابق الكثافة المادية الحية للمخلوقات الطبيعية. ودون الدخول في التفاصيل الجمالية والتقنية العديدة التي تسم القص ما بعد الخطى،

ولا أريد أن أقول الحداثي وما بعد الحداثي، لأن الفن غير الثقافة وإن كان نابعا منها، وتاريخ تحول الأفكار والتصورات غير تاريخ تخلق الأشكال الجمالية وتحولها- ودون الدخول في تفاصيل الحداثة السردية في القص العربي المعاصر – أود أن أشير إلى بعض الهموم الجمالية والتشكيلية من خلال سرد نجيب محفوظ فى (أصداء السيرة الذاتية) وعلاقة هذا السرد بنظرية النقد من جهة، وكيف تعامل نقاد نجيب مع فنه السردى من جهة ثانية، ومن المعروف أن نجيب محفوظ دخل إلى رحاب السرد التجريبي في أعماله الأخيرة خاصة مثل (اللص والكلاب) و (المرايا) و (ثرثرة فوق النيل) – و (الشحاذ)، و (أحلام فترة النقاهة)، و(أحاديث الصباح والمساء)، و(الباقى من الزمن ساعة)، فقد خرج نجيب محفوظ فى كل هذه الأعمال عن النسق الخطي المركزي للسرد، تجاوز بنية السرد بوصفها تسلسلا متعاقبا يصور أو يجسد أو يرمز إلى بنية سردية تعددية تكسر نسق التسلسل والتعاقب في الأزمنة والأمكنة والأحداث والشخصيات

إلى نسق السرد المعقد الدلالة، أو قل الغائب الدلالة و بداية تحول السرد إلى حاله شعرية – أو حالة لغوية جمالية كلية تستقطب كل عناصر البنية لصالح هذه الحالة اللغوية المعقدة مثلما فعل في (أصداء السيرة الذاتية) التي تمثل صور سردية شعرية عبر تشكيلية موسعه توازي الوجود الإنساني نفسه في تعقده وثرائه وانفتاحه اللانهائي. وفجواته المعرفية الكمينة، ومغيباته الجمالية المسشرفة،

حيث تتحول مركزية السرد إلى مئات المراكز السابحة في سديم سيرتها المتشعبة المعقدة، فيتحول الصوت المركزى المألوف إلى صدى ظلى خصيب الأفياء والتراميات السردية غير المحدد تسبح في جميع الآفاق الوجودية والانسانيه والكونية فيصير السرد حالة وجودية شعرية يستقطب إليها الحدود السردية المتغايرة، للعوالم المتعددة والمتباينة في حالة من الدوران البينى الدائم العبور المجازى من الحلم إلى الواقع ومنهاإلى الحلم حتى ليضيع الخط الفاصل بين الحلم والواقع،والحادثة واللغة، والصوت والصدى، فدائما ثمة هذه المجازات العبورية البينية التى تقع على الحدود القصوى للتصورات والمستشرفات لتدفع بها من الوهم والحلم إلى النظام ومنها إلى اللانظام، يبدو أن الحقيقة تكتمل بهذه التشعبات التعددية للسرد، في صورة من الجدل البينى الصاعد إلى ما لانهاية.

ولكن هل استطاع نقاد نحيب محفوظ أن يستخلصوا الإضافات التقنية والأسلوبية والفكرية التي قدمها نجيب لنظريات النقد، وسما بها على هذه النظريات جميعا ؟ أم كان هؤلاء النقاد مشغولين طوال الوقت بمسألة التطابق والتماثل بين معطيات النظرية النقدية، ومعطيات الإبداع لدى نجيب مجيب محفوظ ؟ ! أظن أن الاجابه حول هذا السؤال تحتاج إلى دراسات نقدية موسعة ومعقده، ونجيب أولى بها ثم

أولى ولكني أسارع هنا بالا جابه على سؤالي السابق بأن معظم نقادنا – كانوا مشغولين على طوال خمسين عاما خلت من إبداع نجيب محفوظ بمسألة قياس المصطلح الإبداعي على المصطلح النقدي وليس العكس، أي قراءة النظرية النقدية ذاتها على ضوء معطيات الإبداع بوصفه حرية وتجاوزا سواء على المستوى اللغوي في كونه انزياحا عن المنظومة اللغوية السائدة والمستقر وعلى المستوى الوجودي الواقعي بوصفه عدولا عن مجمل الإنسان السياسية والحضارية والثقافية التي تشكل أنسقة الوعي والذات والواقع والعالم.إن مسألة قياس الشاهد على الغائب لا زالت متحكمة في العقل النقدي العربي إلى حد كبير، الشاهد هنا هو المصطلح النقدي، أو السياق الثقافي الغربي الذي نبت المصطلح النقدي بين ظهرانيه والغائب هنا هو النص السردي لدى نجيب محفوظ، يقاس النص بصيغة المبني للمجهول إلى مقولات النظرية النقدية،

ويظل النص السردي والنظرية النقدية مجهولين على طوال التطبيق النقدي المتعسف، لن يستطيع النص السردي الخلاق أن يتطابق ومقولات النظرية النقدية، ولن يستطيع نقادنا خلق بيئة نقدية خلاقه لتكييف النظرية النقدية لصالح النص السردي، ولو استعرنا تعبير الشاطبي في موافقاته فقلنا هناك فقه للنظر، وفقه للواقع، وفقه في كيفية إنزال فقه النظر على الواقع، فستكون الفريضة الجمالية والمعرفية الغائبة فى هذه الدراسات هى كيفية إنزال فقه النظر النقدى على الواقع الإبداعى التجريبى بوصفه حرية وتجاوزا وتأسيسا!!

وقد لحظ الدكتور شكرى عياد شيئا من هذا في دراسته المهمة بمجلة فصول عن(جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية) ودعا إلى وجوب تقديم تصور نموذج متميز ومرن في

الوقت نفسه، بحيث يشتمل على بعض الثوابت وبعض المتغيرات، ومن هنا تكون مقابلة التقعيد النظري مع ما يتضمنه من تثبيت قيم معينه، بالخبرة الشعرية الابداعيه التي تنطوي بالضرورة على قدر ما من الابتكار، مسلكا ضروريا لاستخلاص النموذج النقدي، وما أدركه شكرى عياد من وجوب وجود جدل بين النظرية والإبداع توصل إلى أثارة منه المبدع يوسف الشارونى فى دراسته عن القص والواقع الاجتماعى عندما قال

ن الخصيصة الجمالية والبنائية لروائى الستينات والسبعينات تنحصر فى خصيصة (البناء المفكك المحسوب) مقابل الخصيصة البنائية للجيل السابق عليهم والتى تتمثل فى خصيصة(البناء الفنى المحكم) وقد وقف الشارونى بدقة علمية مستوعبة أمام الأسباب الجمالية والمعرفية التى أدت إلى اجتراح التجريب الروائى الجديد فيما أطلق علية (البناء المفكك المحسوب) لقد تبين لنقاد الرواية وكتابها أن نمط التعاقب،والسببية والخطية السردية، منطق وهمى وكاذب،فقد تغير مفهوم الوعى الجمالى السردى تغيرا جذريا، وصارت القصة مادة فنية لا نرى فيها مقدمة ولاعقدة ولاخاتمة، ولاتسلسلاً خطيًا لأفق السرد، كما يقول عز الدين المدنى فى كتابه عن (الأدب التجريبى)،لقد صار السرد إطارا كليا تداخليا متكسرا ومفتوحا ومتعددا، لقد صار السرد ميدانا للحرية واستبدل منطق الحتمية بمنطق الاحتمالية، ومنطق الصرامة بمبدأ التفكك كما قال يوسف الشارونى من قبل، أو استبدل منطق التعاقب المتسق بمنطق التعاقب المنفصل كما قالعز الدين المدنى، لقد كان هذا الإدراك النقدي المعقد الجاد ديدن الرواد الأوائل في إقامة حوار خلاق بين النظرية والواقع فى كافة مناحى الحياة والثقافة والإبداع، وكل هذه

التصورات تؤكد حرص الجيل السابق على إقامة منطق التجريب السردى والنقدى معا، على قدرة الجدل الجمالى على المحو والإثبات معا

والنظر إلى منطق المحو على أنه صورة من صور الإثبات، نرى هذا لدى معظم نقادنا فجلهم لم يؤسسوا لثقافة الحوار والجدل، مثلما أسسوا لثقافة تطابق السياقات، وحرق المسافات بين الثقافات،.فمعظم نقادنا يقيسون الخبرة الجمالية السردية وهي عمل منظم خلاق على آليات المصطلح النقدي وهو تصور فلسفي جمالي مسبق، وعلى الرغم من الوعود المنهجية والاجرائيه لديهم بدراسة الإبداع السردي لدى نجيب محفوظ دراسة جماليه بنيوية ــ أقصد الصفة هنا لا المنهج ـ تنبع من النص لا من أي شئ آخر غير النص، لكن يبقى هناك فارق كبير بين المنهج بوصفه إدعاءا تصوريا ووعودا فكريه وبينه تحققا تطبيقيا خلاقا قادرًا على تكييف نظرية النقد لمعطيات الابداع أكثر من لي عنق الإبداع لصالح النظرية النقدية، ومن المعروف أن ثمة فوارق حاسمه بين الوجود الجمالي الموضوعي للمصطلح الإبداعي، والوجود الفلسفي والجمالي المستقل للمصطلح النقدي، فالمصطلح الإبداعي أكثر حرية وخلقا وتعقيدا من المصطلح النقدي والفلسفي والمعرفي، فالإبداع يمنحنا معرفه غير مشروطة، وجمالاً لا نهائيا، فإذا كان النقد يرضي ملكة التمييز والفحص والفلسفة ترضي ملكة الوعي والتنظيم المنطقي،

فالإبداعي يعلو على التصنيف والترتيب والأطر الجاهزة فيرضي ملكة الوجدان الحي الخلاق القادرة على الاستبصار الكلي دفعه واحده، فإذا كانت جلة معارفنا وفلسفاتنا وعلاقات واقعنا معنية برسم حدود الأطر، و تنسيق أنظمة الوعي، فإن الإبداعي – في شتى صوره وأنماطه – شعرًا – قصة – مسرحًا – فنونا تشكيلية – يخوض فيما لا يقترح بعد ويمسك بالمجهول المتوامض في سماء الآتي، وهذا يعني أن ثقافة النص الإبداعي تختلف اختلافا كيفيا عن ثقافة النص النقدي، فالإبداع أيا كان شكله (قصة – رواية – مسرحية – شعر – فنون تشكيلية – رقص) عبارة عن خلق أشكال جديدة للوعى والجمال والمعرفة بالمعني الفلسفي الواسع لهذه المعاني، وهو خلق مبدع مستقل يتجاوز أية شروط نظريه مسبقة وعندما يقوم نقادنا فى مصر بقياس إبداع نجيب محفوظ على مقولات النظرية النقدية سواء كانت اجتماعيه حضارية أو نفسية أو بنيوية أو أية تصور نقدى من خارج الحقل المعرفى للدب نفسه، فإنهم يمارسون تسلطا نقديا متعدد السياقات على أدبية الأدب، فهم يقومون بنفى الأدب لصالح الواقع المحيط به تارة، أو لصالح التكوين النفسى والاجتماعي لمبدعه تارة أخرى، أو لصالح مقولات المصطلح النقدى الغربى وآليات تكوينه فى الفكر الفلسفى الغربى تارة أخيرة.

أصداء السيرة: أصداء الوجود

الأصداء ترداد للأصل وليس إمساكا به،لذا فإن أشكال أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ تبحث عن إمكان الإمساك بالحضور الزمنى للحياة والواقع والوجود واللغة والخيال والتاريخ،ولكن البذاخة اللانهائية لتجدد الزمان والمكان والأحداث والمواقف تفتح الباب واسعا لإمكان التجدد اللانهائي للدلالة التشكيلية والسردية معا،ومن

هنا كنا نرى أن الأصداء التى تبثها سرود نجيب محفوظ تبحث فى إمكان الحضور وليس حضور الحضور،ومن هنا كانت دلالة الأصداء هى القدرة على التشعيب الدلالى اللامنتهى، والتشعيث الفكرى العابر للدلالة والاتجاه والتكوثر التأملى الولود للغة والتخييل، ورصد علاقات جميع ذلك بفكرة الأصداء نفسها بوصفها ملاحقة جدلية مستمرة للإمساك بالأثر الذى لايمسك أبدًاأو الوقوف على الحضور الذى لايحضر أبدا،فالأصداء تتجلى هنا بوصفها تأسيسا معرفيا وجماليا وتشكيليا لفكرة التشعيب الدينامى التعددى المفتوح الذى يتكامل بطاقات اللاتكامل التشعبى الدينامى،

بما يرسى مبدأ اللانهائية الجدلية لمدى المعنى ومعنى المعنى وإمكان احتمال المعنمعا وفى وقت واحد،حيث يكون المعنى هنا ترديدا للممكن والمحتمل معا حال اشتباكهم مع المستحيل النسبى،و حال تداخلهم جميعا بالمجهول الشفاف الصامت بوصفه وجودا ساكتا مولدا للمفارقات والممكنات فى وقت واحد،

فلا واقع أولى من واقع ولا محتمل أجدى من محتمل آخر،حتى نرشح هذا التصور مثلا دون غيره ليعمل نفس عمله فى البنية المادية للواقع!! فالأصداء السردية قرين أصدائنا المعرفية والجمالية والاجتماعية والقيمية عن الواقع وليست هى الواقع بالضرورة، فهى تجاوبات معرفية وتخييلية واستشرافية تتردد فى كل مكان مثل الصدى بمايبثه من تعددية تشعبية تنساب فى كل اتجاه وكل تصور وكل ممكن معا وفى وقت واحد، طوافة عبر آفاق مرئية وغير مرئية رواحة غداءة دوما بين الحضور والغياب،والصوت والصمت، والدخول فى خارج الداخل وداخل الخارج وغياب الحضور وحضور الغياب، عبر متصل الزمن التدفقى اللانهائى من شكل إلى

شكل عبر شكل ضمن شكل وهكذا، وهنا يكمن سر الإبداع فى الأصداء حيث تناجز وتناور اللغة الوجود كى تساويهأو تقاربه فى نشاطه المادى الحى الغامر ولكن لاتطابقه أبدا، حيث تحل فى ظاهرة وباطنه ومستشرفه ومتذكره ومنسيه وممكنه ومحتمله معا

وفى وقت واحد،المهم كيف صنع الخيال والفكر لدى نجيب محفوظ كل هذا عبر التشكيلات السردية لنصه الإبداعى؟!وربما تكون هناك علاقة ما بين فكرة الأصداء وفكرة التجريد للذات فى الشعر العربي فى قول الشاعر مثلا :خليلي قفا نبكى مثلا،أو فكرة القرين والهامة والخيال الخرافى والأسطورى الجاهلى،أو فكرة التبدلات الأسطورية الفائقة التعدد الشكلى والدلالى والتجريبى الخرافى فى بنية حكايات ألف ليلة وليلة، فالمهم ان الأسطورة التشكيلية صارت هى بنية الشكل السردى فى أصداء السيرة الذاتية، وصارت الأصداء مكونا ماديًا أساسيًا فى التاريخ واللغة لا تغيبيا فى أسباب الواقع والعالم، حيث تبدت فكرة الغيب والمجهول والممكن والمحتمل والمستلهم المستشرف فواعل مادية عملية يومية حقيقية كامنة فى جسد الواقع نفسه،أو مانتصوره أنه الواقع،حيث الواقع والعالم والثقافة والوعى واللاوعى مجازات فى مجازات، ففى أصداء السيرة الذاتية نستطيع أن نتحقق مما طرحناه فى كتبنا السابقة من تصورات نظرية تجريبية للإبداع حيث نقف على فكرة التشعيب الدينامى الشذرى المفتوح للمعنى الذى نراه باستمرار يتكون كل مرة من جديد عبر أصداء سردية تعددية تشعبية متكوثرة تنساب فى جميع أنحاء السيرة حتى كأن السيرة بنصوصها كلها - والحياة والواقع واللغة من حوله أيضا -

مجرد تجاوبات أصداء معرفية، وتصادى تداخلات وتكوينات تخييلية فالدلالة السردية تصير حالة وجود، وعملية مفتوحة باستمرار تتنادى وتتصادى بين نصوصها ومعانيها وتجريباتها تكوينا وجدلا واستشرافا واحتمالا، وهو الموازى الجمالى والمعرفى اللامتوازي لتجاوبات أصداء وتشعبيات معانى الوجود نفسه حال اشتباك اللغة والذات والثقافة والمجاز به،وربما كانت فكرة ترديد مانتصوره الواقع الواحد أو المعنى الواحد، أو الذات الواحدة عبر أصداء متعددة متشعبة متجاوبة مايدحض فكرة الصوت الواحد، والمقام الواحد، والحال الواحد،أو النظام السياسى والاجتماعى الواحد، أو حتى فكرة البنى النظرية التصورية لنظريات الرواية والقصة وتوزيعاتها التصورية الصورية الواحدة أو حتى الجدلية لعالم الرواى والمروى له وعنه وعلاقة ذلك بالعلم والعالم واللغة والواقع،فثمة معنى كلى عضوى حى ومعقد ينساب فى الواقع والعالم ونحن بدورنا كبشر نلقفه كله كتلة لغوية تصورية واحدة وبصورة حية عملاقة وهذا هو تصور النص الكتلة والوجود الكتلة، والمجاز البيني التشعبى والمجاز التداخلي عبر الاتساقى.

وهذا يدفعنا بدوره لطرح هذه التساؤلات والافترضات الجمالية والمعرفية الجديدة: هل من الممكن الوقوف أمام معنى العابر والظلى والهامشى المتوارى الكامن فى الفجوات الغائرة فى دراستنا عن المجازات البينية التعددية فى أصداء نجيب محفوظ؟وهل من الممكن إعادة بناء التيمات الفكرية الأساسيةو التصورات الأنثربولوجية الكبرى داخل هذه المجازات المجرات البينية التشعبية لإعادة بناء تصور معرفى منهجى جديد يكون قائما على قوة الإصغاء التعددى التداخلى وجسارة الاستلهام الطافى الغارق معا وفى وقت واحد؟!!

ووفق منهجيتنا السابقة فى رؤية أصداء السيرة الذاتية أردنا أن نقف على جسد اللغة التشكيلية للسرد بوصفه موازيا لجسد الواقع والمجتمع والعالم، وبالطبع فإن هناك فارق كبير بين السارد الفعلى فى الحياة، والسارد المجازى الورقى فى القصة، وهناك فارق أيضا بين القصة بوصفها مادة فعلية خام مدرجة بصورة حسية فى واقع الحياة اليومية، وبينها بوصفها بناء سرديا حسيا فى الخطاب السردى،

ولكن ما يهمنا هنا بالدرجة الأولى هو : كيف يخلق السارد حكايته وشخوصه وأحداثه خلقا سرديا حسيا بحيث يتوازى السرد حسيا فى بنية القصة وبنية الحياة نفسها!! وبهذه المثابة الجمالية والتخييلية يجب أن يقيم المبدع جدلا علميا وجماليا وإنسانيا بين صرامة النظرية اللغوية ، وتعقيدات حسية الحياة التي تعلو عليها،

فاللغة السردية اجتراح حسى للعالم والواقع والذات،والحسية هنالا تعنى الفجاجة الواقعية غير المصفاة جماليا، بل تعنى قدرة الفن السردى على الامتلاء بالحسى التجريبى،والقدرة على اختزان الطاقات الدلالية السردية الحسية التى تكتنز الواقع وطبيعة الشخصية والحدث والزمان والمكان، وخلق الحبكة السردية خلقا حسيا ، وإذا كان الانفعال الفنى انفعالا حسيا جماليا بالواقع فإن اللغة السردية هى مكمن انفعالات الحس،ومأوى لذائذ التصورات،وعندما قرن رولان بارت بين نص اللذة ونص المتعة،كان يربط بين قوة اللذة الحسية الكامنة فى البنية اللغوية والأسلوبية للنص والمولدة لطاقة الاستمتاع فى جسد الكلمات وخصوبة الأسلوب إن: (مفهوم النص الأدبى أيا

كان شكله ظاهرة جمالية ومعرفية ووجودية حسية معقدة غاية التعقيد، مثلها مثل باقى التكوينات الحسية الحية للكائنات والموجودات والأشياء، ومن هنا كانت هذه الأزمة النقدية المستعرة عبر المدارس والفلسفات النقدية المختلفة: بين نظريات النقد من جهة،

والطلاقة الحسية للفنون من جهة أخرى،من جهة تحديد مفهوم الفن ماهية ووظيفة،ففى كل مدار معرفى فلسفى جديد تتجدد هموم العقل الجمالى فيعيد النقد معرفته بذاته وبالفن من جديد بناء على حيوية الحس الجديد بالعلم والعالم والنص ولن ينفك هذا الجدل التكوينى التركيبى التأسيسى ديدن الإبداع والنظريات النقدية المشتغلة عليه، حيث تنتفى التركيبية الجدلية الهيجلية المجردة والباحثة عن الاتساق التصورى التركيبى، وقفل المجرى الأنطولوجى الحسى للزمن والفكر واللغة والتاريخ والإبداع أى الحس الطازح الحى بالوجود،لكن لابد من تأسيس جدلية حسية تناقضية بنيوية دينامية مفتوحة بصورة لانهائية على الوجود والواقع والحضارة والثقافة برمتها، فعلى حين تتجلى النظرية فى دقة اتساقها المنهجى،وبنائها الموضوعى الصارم، يبدو النص الأدبى سياقا جماليا ومعرفيا حرا خلاقا، يعنى بمنطق الفجوات ضد مقولات الاتساق، وببلاغة اللامعنى فى مواجهة البلاغة المعيارية الرسمية العامة للمعنى والدلالة، وإذا كانت ثقافة النص الأدبى تتجلى عبر سياقات ضمنية معقدة غير مباشرة، فإن هذا يتطلب بالموازاة من نظرية النقد هذا الاحتشاد المعرفى والجمالى بغية الاقتراب من هذا المخلوق الأسطورى التركيبى المعقد الذى يتعالى بطبعه على العقل والمعيار والأنماط النقدية السائدة العامة)(١).

ومن هذا المنطلق المنهجى كانت دراستنا النقدية التطبيقية عن مدارات ومسارات الحسية الجمالية فى العالم السردى لنجيب محفوظ، من خلال آليات وتقنيات البناء السردى نفسه أحداثا وشخوصا وزمانا ومكانا وفضاء سرديا أيضا ولما كان هذا الموضوع من التعدد والتشعي بمكان آثرنا أن نعكف على جانب جمالى محدد منه فما لايدرك كله لاترك كله!!وآثرنا أن نقدم مفهوماتنا الجمالية والمعرفية عن الجماليات الحسية لدى أديبنا العالمى نجيب محفوظ،من خلال الوقوف على الصور السردية الحسية من خلال عمله السردى الأخير (أصداء السيرة الذاتية)، ولن نكثر من شواهدنا التطبيقية لأن الهدف من دراستنا هنا تقديم بعض الأدلة على موضوع بحثنا الذى نود أن نطوره فى بحوث قادمة لنا تفى الموضوع حقه النقدى والجمالى من جميع جوانبه.

لقد كان نجيب محفوظ السارد بارعا وخلاقا حينما اتخذ من بنية الجسد اللغوى مدخلا لرؤيا العالم والواقع والسرد، فقد كان جسد اللغة هو جسد العالم ولم تكن النوازع الحسية لدى نجيب محض حسية واقعية فجة،بل كانت قدرة على اجتراح روح الواقع والعالم فى عريها الحسى المباشر دون مواربة تسلطية رمزية من السلطة السياسية والاجتاعية،

وهذا راجع إلى عمق الوعى الفلسفى والجمالى بطبيعة الفن لدى نجيب محفوظ، فلقد اتخذ نجيب محفوظ من نصبة جسدانية الموجودات والأحياء والأشياء بيانا سرديا خلاقا للحوار مع النظرية والوعي ومعظم أفكارنا عن الواقع من حولنا من خلال بناء السرد ذاته،ولقد وعى كثير من النقاد هذا التصور الحسى لدى نجيب محفوظ بصورة خاطئة أو مرتبكة،فقد ظنوه يساوى بين اللغة والواقع،وبين الشىء والعلامة،ولكن نجيبا كان فيما نرى يخلخل من خلال التصوير السردى هذه العلاقة الزائفة والمتسلطة بين الجسد والنظرية، لصالح الجسد اللغوى نفسه ، أو قل لصالح جسد الحياة نفسها وغجريتها الفوضوية الخلاقة.

ويجب أن ننظر هنا إلى جسدية وحسية اللغة السردية لدى نجيب محفوظ بوصفها معادلا رمزيا جماليا للعالم والثقافة وجسد الواقع من حوله ، إنه يؤثر أن يلمس جسد الحياة على الإذعان لأفكارنا عن الحياة ، أو قل إنه يخلخل بنية المعنى الشائع المجرد ليعيد بنائه وفق خبرته الحسية الخاصة بالوجود والواقع مباشرة ونرى دوما لدى نجيب محفوظ هذا الجدل السردي المناور بين بلاغة الجسد الحي فى تكامليته وتدامجه النشط،وبين التكوين الآلى الميكانيكى المجرد لبنية اللغة الرسمية العامة عن هذا الجسد، فنجد دائما هذه المناوئة السردية التخييلية والمعرفية بين جسد التخييل السردي وتجريد النظرية والأفكار،

حيث يبلغ القلق السردى ذروة عميقة الغور من التوتر الحسى الحى بين التجربة الحية الخلاقة، وبين تصوراتنا المسبقة عن الحياة،حيث يلغى التوتر الجمالى التواتر الثقافى، ويناوىء التجسد التخييلى التجريد السياسى والاجتماعى والثقافى،فنحن فى الغالب لا نرى الحياة فى حسيتها وطزاجتها العفوية الطليقة وقلقها الحى المباشر بقدر ما نرى ما نود رؤيته فيها أو مانخاف من رؤيته، أو ما تتيحه تركيباتنا العقلية والوجدانية المسبقة فى الرؤية والتى تقف باستمرار حجر عثرة ضد روح جسدية الحياة نفسها، إننا نغلق أفق الحياة باسم حفاظنا على الحياة،إن السارد المجازى لدى نجيب محفوظ وعبر مسيرته الروائية الطويلة نراه يمارس حفرا معرفيا وحسيا وجسديا في صميم وأكناه الأشياء والأحياء بوصفها حدا معرفيا وأنطولوجيا معا إنه يحفر في جسد الحياة نفسه حيث يقف محللا ومتأملا في الدوافع الجسدية والرغبات الحسية التى تملأ السرد، مخترقا جسد الثقافة بجسد السرد ، (فلا مجال هنا لتصور جسد اللغة السردية بمعزل عن طبيعة الأنظمة الثقافية والسياسية التي تربينا عليها والتي توجه عقولنا وأخيلتنا في الحياة) (٢).

لقد وعى كل من فرويد وماركس ونيتشه وبارسونز ولورانس الجسد ـ وضمنه جسد الكلمات والأسلوب إذ جسد اللغة يوازى جسد الحياة والثقافة ،وكانت رؤاهم الجمالية والمعرفية ترى الجسد جزءا من بنية الثقافة والمجتمع والذات والعالم وذلك عبر تصورات ثقافية شتى، لقد كان الجسد عند فرويد مكمن الرغبات ، وعند ماركس معبرا جدليا يجسد العلاقة بين الحاجة الإنسانية والطبيعة من حوله ، وعند نيتشه كان الجسدي والحسي بصورة عامة لا يسبق الأنساق المعرفية والتصنيفات الرمزية للثقافة وقد طور ميشيل فوكو هذا التصور

النيتشوي ليرصد علاقات أوسع وأعمق (حول علاقة الجسد بالمجتمع والتي تقوم على الفكرة التي مؤداها أن تحليل أساليب التحكم في الجسد الفردي والاجتماعي ، وشكل حضور هذا الجسد في الحيز الاجتماعي يؤدي بنا إلى تحليل نظم المجتمع وأيديولوجيته ، وأشكال بناء القوة فيه)(٣).

إن جسدية السرد ستكون مولدة للدلالات المعرفية والاجتماعية والسياسية والحضارية ، فنحن نحيا الوجود عبر تجسدات شتى، ونعى أنفسناعبر تجسدات لغوية متعددة،نحن نعى حقا بالجسد وحسية الحياة، ونغترب عندما نتجرد من جسد العالم ، أو يتجرد العالم منا ، إن التصوير السردي للجدل الفكري والروحي المتبادل بين نظرية اللغة المجردة فى أذهاننا، وبين جسدانية السرد المجترح لحسية الواقع والشخصيات والأحداث والزمان والمكان،

يترامى إلى آفاق روحية ومعرفية وتخيلية تتجاوز الواقعة البشرية نفسها ، إن التخييل السردى إذ يستغرق في حسية اللغة ،يتحول من وجوده المادي الخاص إلى مثير جمالي سردى عام وقد تنبه الفيلسوف الفرنسي (باشلار) إلى نوعين من الخيال، الخيال الصوري والخيال المادي الذى نحن بصدد توصيفه الآن فى العالم السردى لنجيب محفوظ يقول" باشلار":(على خلاف الخيال الصوري الذي يظل على السطح ويعتمد إحداث المفاجأة، والتأثيرات القائمة على الظرف المحبب، والإبداع اللفظي يغوص الخيال المادي إلى أعماق الوجود، وإلى قراره المكين، حيث يلتحم بالأبدية ويستقر في مصدر الديمومة، وينبوعها الأول، وإذا كان الخيال الصوري يقوم على العلاقات الظاهرية، والتشابه الخارجي بين الأشياء، فإن

الخيال المادي هو نوع من الإلهام الحدسي، أو اللقطة المباشرة للمادة في الصور، وإذا كان الأول خفيفاً فائراً وحياً فإن الثاني ظليل كثيف وبطئ)(٤).

وهذا يعنى أن الاستغراق في أعماق حسية اللغة السردية، وخصوبة الأسلوب القصصى،وجسدانية المجاز الروائى من خلال خيال القاص يجعلنا نتصل عبر الخيال السردى بالحياة الحسية الداخلية لطبيعة الشخصيات والأحداث وطبيعة الأزمنة والأمكنة، المائجة بالحرية والطلاقة، مما يجعلنا ننطلق معه عبر البناء السردى

فلا نفصل بين العقلاني الحسي المتعارف عليه ، وبين اللاعقلاني الروحي الطليق، وهنا تكشف من خلال قوة اللغة السردية الحسية لدى نجيب عجز اللغة الرسمية المجردة العامة التي نمطها المجتمع في قوالب محددة للدلالة - من محنة العجز عن التوصيل،عندئذ تكف اللغة المتداولة عن التدوال الرسمى الزائف، وتحيا من جديد فى بنية القص عبر اللغة الحسية الخاصة بالتخييل السردى ، إن تعبير القاص عن عوالم جسدية حسية مبينة بلا حرف ولا كلم، لكنها قادرة على أن تلهمنا طريقها للأبدي خالعة عن لغة التواصل اليومى غلائل الزيوف،وغواشى الخداع، تكشف عن رغبة تخييلية عميقة فى إعادة بناء وعينا الروحى والجمالى والمعرفى بالعالم، ونجيب محفوظ إذ يكف عن تداول اللغة العامة المجردة عبر لغته السردية الحسية يستبدل باللغة المعتادة المألوفة:(لغة عبر لغوية) أو (لغة فوق اللغة)،أى لغة جسدية تعتمد الإشارات الجسدية الحية فى استنطاق البعد المتعالي الميتافيزيقي للجسد الإنساني، أو قل جسد العالم أو الواقع، فكلها عوالم يتوالد بعضها من بعض في التحليل الأخير،

والتخييل السردى إذ ينزاح عن اللغة المعتادة، إلى اللغة الصورية، والهيئة والحركة يعيدنا إلى الحقيقة الكلية الحية، التي ينبع منها أصل الأشياء والأحياء وكافة صورة العلاقات الإنسانية الحية، وأقصد بذلك الصورة،

حيث كانت الصورة والمجاز كما يرى (مشييل فوكو) (هو الأصل وليس الفرع، القاعدة وليس الاستثناء، فاللغة الأولى عند فيكو هي اللغة المجازية التي لم تكن تقوم على طبيعة الأشياء، بل كانت كلها صوراً تحول الجمادات إلى كائنات حية، وكانت المجازات هي الوسيلة الوحيدة للتعبير، وهي العبارة الحقيقية التي كان أصحابها يتوخون فيها مناسبة الألفاظ للمعاني على ما يظهر ذلك في الهيروغليفية)(٥).

وما يشير إليه " فيكو" أشار إليه كثير من المفكرين والفلاسفة والمنظرين الجدد للسرديات الجديدة خاصة رولان بارت وجيرار جينيت وتأكيدهم على نصوص الغبطة و اللذة، بعد أن صار النص السردى الجديد نصا للكتابة لا للقراءة كما يقول بارت، و النص السردى الكتابى هو نص كلي جامع بتعريف (جيرارجينت)، وعلى الناقد الجاد أن يتخلى عن جميع قناعاته الثقافية والجمالية والمعرفية والنقدية حتى يستطيع الاقتراب من حسية النص فى ذاته ولذاته بتعبير الوجوديين، ويحسن الاصغاء لعالمه المادى التخييلى التعددى الكلي الجامع، حيث التداخل التزامنى البنيوى المتنامى المفتوح، بعد ان أفاد النص الكتابى القائم على الغبطة واللذة معا من فكرة اللاتمركز والشبكه التفاضليه لدى جاك دريدا،

ومن فكرة تعددية الأصوات واللغات في النص لدى ميخائيل باختين ومن فكرة النص القرائي مقابل النص الكتابي لرولان بارت، وربما نلتقى هنا مع نص الغبطة واللذة مع بعض التصورات النقدية العربية القديمة خاصة مفهوم النصبة لدى الجاحظ، فالجاحظ يعده أحد الأركان الأساسية للبيان في نظريته عن البيان العربي إذ يرى(النصبة) - وهى فيما نرى فى هذا البحث مفهوم دلالى حسى مرئى غير مكتوب- أحد مكونات الدلالة، والإشارة، وكان يعنى الجاحظ (بالنصبة) ما أغناك عن الكلام جهاراً، ويكون مجرد نصبته أمام عيوننا اعتبارا،ًمثل حال جميع الموجودات الصامتة، كالأشجار، والأنهار، والسماوات والأرض، كلها تنطق بألف لسان، وإن عيت عن الكلام، ودون الدخول في تفاصيل ذلك، ومجاله نظرية الأدب، لا النقد التطبيقي، نرجع فنقول: إن الفن وحدههو القادر على الإمساك بوجودنا الناشط المتحول، وسط انفصالات الواقع، وتجزيآت العقل، وقيود الوعي الذي نتسلط به كثيراً على الموجودات والأشياء من حولنا

ولقد كانت حيلة التخييل السردى فى اتخاذ الوجوه عنوانا لهذه المجموعة تعبيرا عن استنباع لغة أخرى صامتة غير مرئية ولا متداولة، لغة تنبع من جسد العالم والأحياء،تنبع من الصمت المبين، والصمت هنا ليس عجزاً عن الكلام والمواجهة ،أو الانكفاء على الذات لجلدها من الداخل

بل الصمت أنشودة كبرى للوجود يختزنها النص السردى، وتعجز اللغة المعيارية الرسمية العامة عن تجسيد حدود مداها، الصمت تحضير للكلام الساكت الفعال عبر النص السردى، وعبر كل هذه السياقات السردية لا يتحقق المعنى فى بنية النص السردى دون

تجسيد حسي، سواء فى جسد اللغة ، أم فى جسد النص، أم فى جسد الثقافة نفسها من خلال قراءة التخييل السردى.

من النقد التطبيقى

فى أصداء السيرة الذاتية

يقول نجيب فى سردية المرح: (نظرت إلى بعينين باهتتين ذابلتين،النظرة تشكو مر الشكوى وتريد أن تبوح ولكن اللسان عاجز كنت أعودها والحجرة خالية،الجلد متهرىء،والعظام بارزة،وا\الأركان يفوح منها رائحة الموت، ياصاحبة المداعبات التى لاتنسى،طفولتى عامرة بمداعباتك اللطيفة،لم يكن يعيبكإلا الاغراق فى المرح أن نعم،إلا اغراق فى المرح).

وعندما ننظر فى هذه المعزوفة السردية القصيرة نراها تختزن فيها كل مشمومات ومسموعات ومرئيات الحياة أو قل تختزن العبق الحسى للحياة والذى يمثل جوهر روح الحياة، فنحن أمام مفارقات عدة بين قوة الإحساس بالحياة فى سرد لطف المداعبات، وعذوبة المرح،أو قل الإغراق فى بحر المرح وبين العظام الصلبة المتكسرة،والحواس الجافة المهترئة، وبين حسية الحياة وتجريدية الشيخوخة، تتردد النظرات الذابلة المرتجفة ، نجيب هنا يجسد لنا عبر أمثولته السردية الشعرية حقيقة من حقائق الوجود وهى أن منابع حسيات الحياة تتدفق بقوة إقبالنا عليها

وأن الحياة نفسها هى هذه الطفولة الحسية المتجددة والتى لاتكبر ولاتشيخ أبدًا نبل إحساسنا بها هو الذى ربما يشيخ، وربما كان نجيب

يرى أن الحياة الجمالية والأخلاقية الحقة تكمن فى قوة العب من النبع الحسى للحياة نفسها فلقد خلقت الحياة لنا وخلقنا لها،على الرغم من كل الحواجز السياسية والاجتماعية والرمزية التى تفصلنا عنها بقوة كبح التقاليد والأعراف،الحياة أكثر خلقا منا، هى لا تشيخ أبدًا ويظل عصبها الحى ساريا فى الوجود مثلها مثل الشلالات الهادرة فى قمم الجبال الشامخة،لكننا قد نعاف الحياة تحت وهمية منطلق عليه الخلق العام،أو أى وهم لغوى آخر.

وانظر معى إلى هذه السردية الباذخة الجمال الحسى والمعنونة بـ (النسيان):(من هذا العجوز الذى يغادر بيته كل صباح ليمارس رياضة المشى ما استطاع إليه سبيلا؟ إنه الشيخ مدرس اللغة العربية الذى أحيل إلى المعاش منذ أكثر من عشرين عاما،كلما أدركه التعب جلس على الطوار أو السور الحجرى لحديقة أى بيت مرتكزا على عصاه مجففا عرقه بطرف جلبابه الفضفاض، الحى يعرفه والناس يحبونه،ولكن نادرا ما يحييه أحد لضعف ذاكرته وحواسه، أما هو فقد نسى الأهل والجيران والتلاميذ وقواعد النحو).

نحن امام منحوتة سردية مقطرة بعناية حسية باذخة، حتى أكاد أرى نجيب محفوظ يكشف فيها عن القاع البرناسى الحيى للوجود والحياة نفسها، من خلال مفارقة التذكر والنسيان، فالتذكر هو قوة الحياة الحسية أما النسيان فهو التجريد والجفاف والشيخوخة ونذير الفناء، حكى نجيب كل ذلك عبر كلمات قصيرات محكمات، وكأن السرد قدًّد من لحم ودم الواقع الحسى نفسه،يتعلق الشيخ الآيل للسقوط الحسى برياضة المشى وهنا المشى هو الموازى الحى للوجودهو العلامة الحسية على الممارسة، وهنا يلعب نجيب فى بناء فكرته على

ما يعرف الآن بمصطلح (ثقافة الحواس) فنجيب هنا يبنى علم اجتماع ثقافة الحواس من خلال التخييل السردى نفسه، فنرى العرق المجفف للشيخ ونرى المشى الحسى المضاد للتوقف والجمود، ونرى الجلباب الذى تفضفض فلم يعد منحوتا على القوام البهى، ونرى السور الحجرى لحديقة الحياة،ونرى الذاكرة الضعيفة فى مواجهة قوة حسية الحياة كل ذلك يبنيه نجيب بناءا سرديا متوازنا ببراعة أسلوبية وتركيبية وسردية نادرة، ولكن هل نستطيع أن ننسى هذا الشيخ بعد أن نسى هو كل شىء؟ حتى قواعد النحو التى لاينساها مدرسو النحو حتى لو نسوا أبناءهم وزوجاتهم وشربهم واكلهم ،يعنى حتى الشىء الملصوق عنتا فى الروح والجسد وهو علم النحو التجريدى ق

د نساه الشيخ، فيصير الشيخ الذى يرمز إلى شيخوخة الحياة قد نسى الحسى والمجرد معا،ولاحظ هنا عبقرية نجيب فى موازاته بين علم النحو وهو قواعد تجريدية تمثل البنية العميقة للغة كما يقول تشومسكى يوازن نجيب بين القوة التجرييدية للنحو والقوة الحسية للوجود،أو قل يوازن ببراعة سردية بين علم النجريد النحوى وعلم التجسيد الحسى للحياة نفسها حيث تصير الحياة الحسية نفسها أقوى من قواعد النحو واللغة والظام الرمزى برمته، ولكن ماذت يفعل هذا الشيخ الآيل للفناء أمام الزهزهة الحسية المتوردة لأنثوية الحياة الباذخة!! بالله قلى ماذا يفعل!! هذا مايريد نجيب محفوظ أن يبوح ببعضه من خلال التصوير الحسى للسردية السابقة.

ولعل نجيب يذكرنا بأشياء أخرى فى أمثولة (النسيان) السابقة، إذ يرصد السارد حالة المدرس وهو يمارس حدودا وجودية أخرى، تتبدى كما لو كانت من داخل حدود وجوده ولكنها فى الحقيقة تبدأ منه فقط حيث الرغبة العنيفةفى حسية الحياة، ولاتنتهى إليه حيث القدرة الطليقة للحياة نفسها،

بل تنتهى   إلى مدار معرفى وجمالى وفلسفى خارج - أو فوق - نطاق حدوده الإنسانية، وخارج مسار التاريخ والأحداث والتصورات الحضارية السائدة، والأهم من ذلك كله خارج بنية اللغة نفسها،

إنه يحول الكثيف إلى ظلى، والهامشى إلى أساسى،والمباشر فى انسيابيته الحسية المدهشة إلى ضوابط معرفية ممنهجة،ولعل هذا ما يربط هذه السردية بسردية اخرى مشابهة وغير مشابهة معا، وهى (الطرب) حيث تتحول نشوة الشجن المنبعثة من الحناجر الذهبية إلى هالة امرأة جميلة، ليس لها وجود مادى عيانى محدد!!لكنها تنبع من المصب الحسى للحياة كلها، وهى تقيم فى قلب وجود حسى معنوى طليق خارج حدود الأطر والتصانيف والتعقل البشرى،فهى توجد وتقيم فى قلب الطرب نفسه، وهذا يؤكد أننا لانوجد فى المكان الذى نوجد فيه، بقدر وجودنا فى الأماكن التى لا نوجد فيها،الطرب هنا ليس نسقا متعارفا عليه بل هو نشاط طليق يخرج من ضيق حدود التعرف العقلى واللغوىإلى طلاقة مدى العرفان، دائما الحياة تقافز حيوى وجودى خلاق، تظل عقولنا قاصرة عن الإمساك به مهما ادعت عقولنا ومناهجنا وتصوراتنا وتخيلاتنا ذلك!! الحياة مقاومة وتفلت وجماح والتصورات معرفة وأنساق وثوابت

وعرف عام،العرف العام دمار عام، وفرق كبير بين أن نعرف الوجود وبين أن نعشق الوجود، فرق كبير بين منطق المعرفة ومنطق الحب والعرفان، بالحب تتم المعرفة ولايتم الحب بالمعرفة، الحب هو قيمة القيم، فلانستطيع أن نعرف أى قيمة فى غياب الحب لكن الحب قادرًا على تعريف نفسه بمعزل عن أى قيمة أخرىو فرق كبير بين أن نعرف حد النشوة، وبين أن نكون فى حالة نشوة بالفعل، السرد هنا فى أصداء السيرة الذاتية تقشف تشكيلى صارم،وبلورة

أسلوبية حادة لرحابة الممكن والمستشرف والمفترض فى وقت واحد، الأمثولة السردية فى الأصداء بلورات لغوية مشعة ينبعث منها إشعاع كلى بالوجود الحى النابض، فهى تأمل جمالي معرفى وجودي تجريبى خالص لا يشوبه شوب العلامات الرمزية المتبعة بشائبة تصنيف أو تراتب أو إتباع،أو تعقل ، على مستوى التشكيل الجمالى والتصنيف النقدى معا، إننا نعيش هنا خارج تشوش التعيين، وجمودية الشائع المستقر، وغلبة الأعراف العقلية والروحية التى تدشن وعينا ولاوعينا معا، ومن ثمة بدأ المدرس يرى غير ما كان يراه، بعد أن أحيل إلى المعاش أو قل بعد أن زحزح عقله ووجدانه وخياله ووعيه ولا وعيه معا من تسلط الرموز والعلامات والأنساق، المعاش تشويش وانغمار فى الأكدار، والخروج على المعاش خروج على النسق إلى تأمل النسق

وزحزحة للواقع إلى آفاق الإمكان، وترامى تجريبى إلى مالم يتخلق بعد فى حدود الوعى، بدأ المدرس بعد أن تجرد من سطوة العالم الرمزى الثقافى عليه – ينكر ذاته والتاريخ والحدود والواقع فلم يعد هناك قواعد للنحو،كما تبخرت علامات الوجود المادي الكثيف المتمثلة في وجوه الأطفال والتلاميذ والوجوه أى ذابت كل علائم الهوية من كل شئ،ذابت الإشارة،وانعدم التدلال، ثمة فراغ حي، وصمت مبين خلاق، وغياب يقوم بدور الحضور، وحضور يقوم بدور الغياب، وفراغ يقوم بدور الامتلاء، فهل ما نراه هو الحقيقة، أما ما غاب عنا هو الحقيقة؟!، أم تكمن الحقيقة فى هذا الجدل المعقد المتراكب بين الظاهر الحسى والباطن المعنوى والممكن والمستشرف حتى لنعيد التحقق باستمرار بين ما نراه، وما رأيناه أو

ماعودنا على أن نراه،وما نود أن نراه،حتى لتختفى مسافة الوعى الفاصلة بين منطق الحلم ومنطق الواقع ومنطق الإمكان،من خلال الكلية الحسية للحياة نفسها.

الهوامش

١ ـ د. أيمن تعيلب،منطق التجريب فى الخطاب السردى المعاصر،دار العلم والإيمان،القاهرة،٢٠١٠،،ص٣٠١.

٢ ـ د. أيمن تعيلب: المرجع السابق،ص.٣١٠

٣ ـ د. أحمد أبو زيد، الجسد والمجتمع، استكشافات في النظرية الاجتماعية مجلة إبداع – القاهرة، ع٩، سبتمبر، ١٩٩٧، ص.٩

٤ ـ د.محمد على الكردى،نظرية الخيال عند جاستون باشلار، مجلة عالم الفكر،الكويت،وزارة الإعلام،يوليوـ أغسطس ـ سبتمبر،مج١١،ع٢،ص٢٠٨.

٥ ـ دافيد لوبروتون،أنثربولوجيا الجسد والحداثة،ترجمة محمد عرب صاصيلا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت،ط١٩٩٣،١،ص٦.

تعريف بالمؤلف

الأستاذ الدكتور/ أيمن تعيلب.

أستاذ النقد الأدبى ووكيل كلية الآداب للدراسات العليا والبحوث/ جامعة قناة السويس.

الجنسية: مصرى مواليد محافظة الشرقية.

حصل على الماجستير عن: الاتجاهات التأملية فى شعر (جماعة أبولو) فى مصر كلية الآداب جامعة الزقازيق/ ١٩٩٠ و الدكتوراه عن: الاغترابفى الشعر العربي الحديث/ المدرسة الواقعية كلية الآداب جامعة الزقازيق/ ١٩٩٦.

وقد حصل على درجة الأستاذية فى النقد الأدبى عام ٢٠٠٧.

حصل على العديد من شهادات التقدير

شهادة تقدير من جامعة لانسانا كونتى بغرب أفريقيا/ جمهورية غينيا/ قسم اللغة العربية والحضارة،٢٠٠٨

شهادة تقدير من كليـــة الآداب جامعـــة القاهرة// فـرع بنى سويف.عام ٢٠٠٥م.

شهادة تقدير من كليـة الآداب// جامعـــة عيـن شمس.عام ٢٠٠٧.

شهادة تقدير من كليـة الآداب/ قسم اللغة العربية،جامعة قناة السويس/ بالإسماعيلية ٢٠٠٨.

شهادة تقدير من جامعة القاهرة، مركز الداسات الأفريقية، ٢٠٠٩.

شهادة تقدير من كلية الإلهيات بمدينة بورصة بالجمهورية التركية،٢٠١٠.

شهادة تقدير من جامعة الأزهر الشريف،كلية اللغة العربية بالزقازيق،٢٠١١.

شهادة تقدير من كلية الآداب بالإسماعيلية ـ مركز التراث والحضارة ٢٠١٤.

شهادة تقدير من السفير الأندونيسى نور فايزى سونداى فى المؤتمر الدولى الثانى لمركز البحوث والدراسات الأندونيسية بجامعة قناة السويس.٢٠١٣.

شهادة تكريم من مؤتمر ادباء مصر العام عن النقاد فى مصر فى دورته السابعة والعشرين ٢٠١٥.

التسلسل الوظيفى

أستاذ الأدب والنقد المساعد بكلية الآداب والتربية، بجامعة عمر المختار بليبيا من عام ١٩٩٧ ـ ١٩٩٩. وعضو هيئة تعريب العلوم بالجامعة.

مدرس الأدب والنقد وعلوم الاتصال بجامعة الإمارات العربية المتحدة من ١٩٩٩ ـ٢٠٠٣.

أستاذا للأدب والنقد بجامعة جمال عبد الناصر بجمهورية غينيا بغرب أفريقا من ٢٠٠٣ ـ ٢٠٠٨.

رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب وعلـوم الحضـارة بجامعة لانسانا كونتى بجمهورية غينيا.٢٠٠٧ .

أستاذ اللغويات النقد والأدب الحديث،بجامعة أولوداغ، بورصة ،الجمهورية التركية.

رئيس تحرير سلسلة (كتابات نقدية)،هيئة قصور الثقافة،القاهرة،٢٠١٢ وحتى الآن.

أستاذ النقد الأدبى بكلية الآداب،جامعة قناة السويس،٢٠١٢.

وكيل كلية الآداب للدراسات العليا والبحث العلمى،جامعة قناة السويس،٢٠١٤ وحتى الآن.

العضويات الأدبية

عضو اتحاد كتـاب مصـر .

عضو جمعيـة النقد الأدبى المصرية .

عضو الجمعية المصرية للأدب المقارن.

عضو الجمعية المصـرية للسرديات.

عضـو إيتيليـه القاهـرة.

عضـو نـادى القصـة بالقاهرة.

عضو أمانة أدباء مصـر، ٢٠٠٧ .

عضو مجلس إدراة اتحاد كتاب مصر ٢٠١١.

رئيس لجنة الحريات باتحاد كتـــاب مصر ٢٠١١ .

رئيس الشعبة الأدبية باتحاد كتاب مصر ٢٠١٤.

له من الكتب المطبوعة.

القوس العذراء فى الخطاب النقدى المعاصر:دراسة فى أدب محمود محمد شاكر،دار الآداب، القاهرة،٢٠٠٦.

الشعرية القديمة والعقل النقدى المعاصر، نحو تأسيس منهجى تجريبى،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،٢٠٠٩.

خطاب النظرية وخطاب التجريب،تفكيك العقل النقدى العربى،سلسلة كتابات نقدية، العدد ١٩٤،القاهرة،٢٠١٠.

أشكال السرد عند الكاتب السولوفينى المعاصر إيفالد فليسار:قراءةفى آليات بناء القصة القصيرة،دار أرابيسك،القاهرة، الطبعة الأولى ،٢٠١٠ .

من تناص النصوص إلى تناص الحضارات، الطبعة الأولى،دار نهـر النيل للنشر،مؤسسة نجلاء محرم،القاهرة،٢٠١٠.

حمد آدم وشعرية التخييل الشذرى التشعبى،سلسلة أعلام الشعر العربى المعاصر،ط دار المعرفة،دمشق،سورية،٢٠١٠.

قصيدة الثورة فى الخطاب الشعرى المعاصر: جدل الشعر والسلطة،دار العلم والإيمان،القاهرة،ط١ ٢٠١٠.

أسطورة النسر فى الخطاب الشعرى المعاصر،من نص الأسطورة إلى أسطورة النص،دار العلم والإيمان،القاهرة،ط١، ٢٠١٠.

شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافى،مقاربات معرفية وتخييلية لقصيدة النثر العربية،دار العلم والإيمان،القاهرة،ط١، ٢٠١٠.

منطق التجريب فى الخطاب السردى المعاصر،دار العلم والإيمان،القاهرة،ط١ ٢٠١٠.

الثورة والوجود: أسئلة الثورات العربية:هيئة قصور الثقافة،سلسلة إصدارات خاصة،القاهرة ، ديسمبر، ٢٠١١.

عبقريـــة الحـــب، كتاب دار الهلال، عدد ديسمبر، ٢٠١١.

فى شعرية الثورة، نحو تأسيس معرفى تخييلى للثورات العربية،سلسلة كتابات خاصة، وزارة الثقافة،هيئة قصور الثقافة،٢٠١٠ .

له قرابة التسعين بحثا منشورة فى المجلات المحلية والعربية والدولية.